ARISTIDE SARTORIO
FLORES ET HUMUS
CONVERSAZIONI D'ARTE

CASA EDITRICE "IL SOLCO"

CITTÀ DI CASTELLO

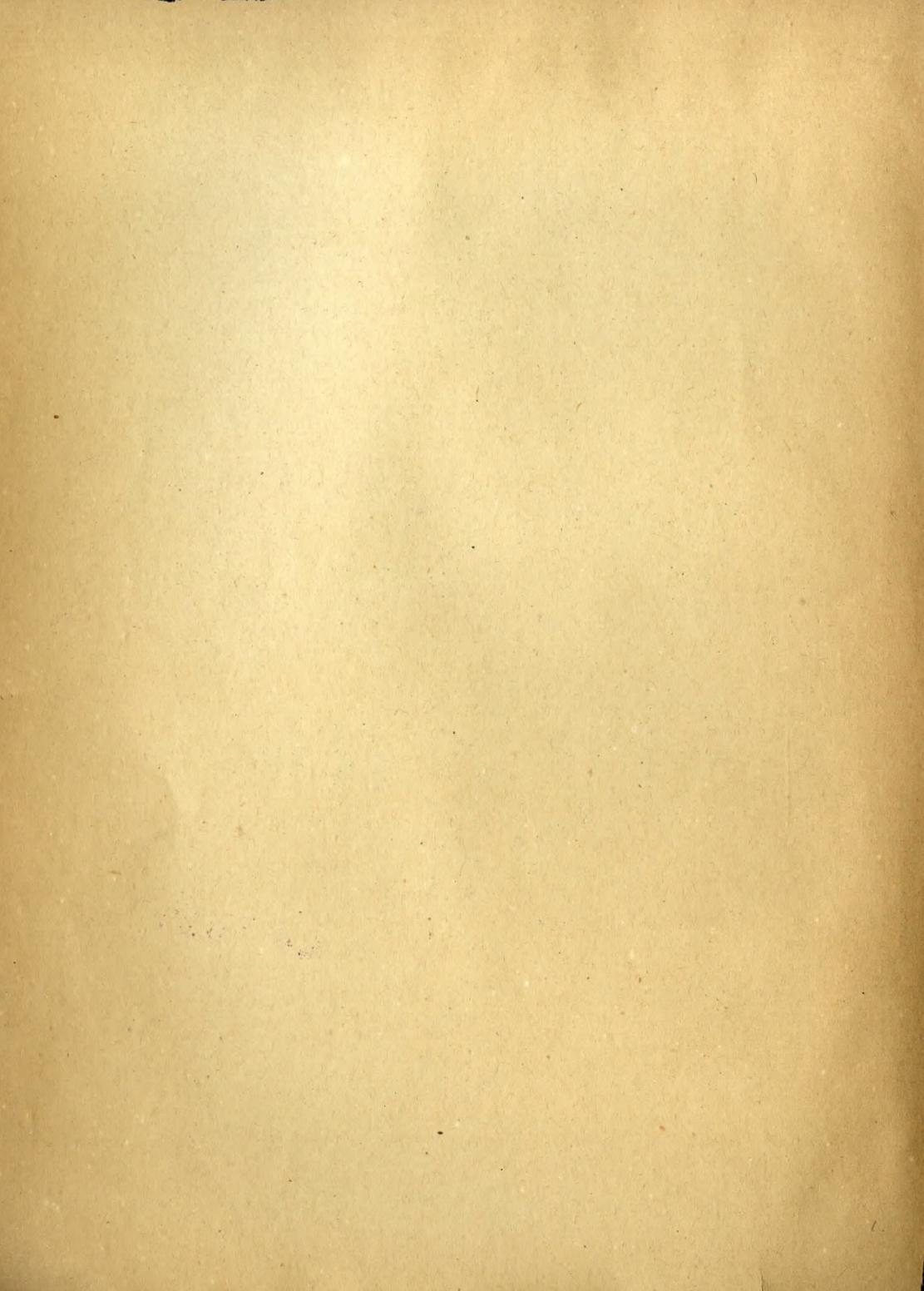
1922

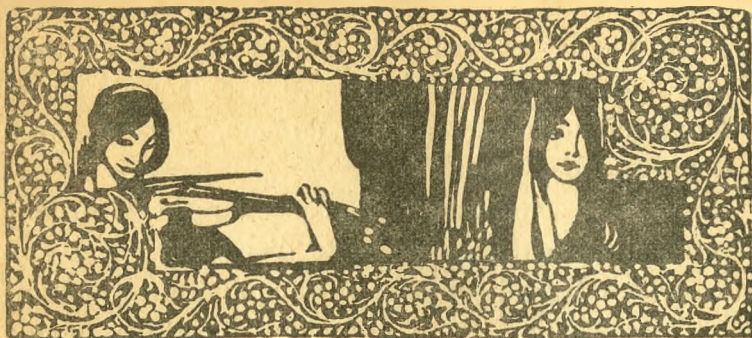
ARISTIDE SARTORIO

FLORES ET HVMVS

CONVERSAZIONI D'ARTE

"IL SOLCO" - CASA EDITRICE
CITTÀ DI CASTELLO - MCMXXII

A MARGA E LIDIA SARTORIO

I.

DELLA ESPRESSIONE DELLA PITTURA

— Spiegaci prima di tutto: Come consideri tu il valore morale delle arti?

— I libri più elementari vi dicono che esse sono il primo requisito della vita sociale, il sussidio necessario dell'etica.

— Non vogliamo sapere quanto i libri hanno stampato, ma le tue personali opinioni. Tu, artista, quale idea ti sei fatta delle funzioni dell'arte?

— La mia, proprio mia intima convinzione partecipa delle conclusioni filosofiche dei «Veda» e della scuola cirenaica, e divido il principio della monopsiche che ha dato al mio spirito la tranquillità e la ragione d'amar l'arte. Noi viviamo nei sensi; oltre i sensi sta il buio insondabile, e l'arte che raffina i sensi è la migliore esortatrice della vita, la fa tollerare ed amare. Per dirla con una modernissima frase, l'arte rende la vita «degna d'esser vissuta».

Forse quello che noi vediamo è « la veste vivente della divinità » ; se non lo fosse, l'arte, facendo amare i fenomeni della vita ad uno ad uno, ne fa godere il valore estetico.

L'artista, cominciando con l'accettare lo stato delle cose com'è, va necessariamente d'accordo con lo spirito delle religioni diretto a tranquillare gli animi: per l'artista come per il sacerdote, il nostro mondo ha una ragione d'essere. Da quello che possiamo vedere, sebbene fallacemente, dell'universo, abbiamo compreso una cosa umiliante per il nostro amor proprio; il pianeta che noi abitiamo fra i tanti consimili è il più miserabile; è infinitamente piccino, un mondo di « provincia » trascurabile. L'abbiamo misurato e pare perfino insufficiente alle nostre cupidità, e se la misurazione ci ha dato l'idea della sua vastità in estensione, noi non possiamo uscire dalla ovatta atmosferica che è respirabile per l'uomo nello spessore di otto chilometri.

Salire oltre sette chilometri non possiamo, scendere entro la terra neanche uno. Noi viviamo nell'aria come i pesci nell'acqua e le nostre idee sull'al di là sono, alla stregua, opinioni da pesci dell'aria.

Tutti i calcoli che noi facciamo sull'universo sono calcoli destinati a morire con l'individuo, il nostro pensiero non è forte in sè, è forte nella collettività umana, e, morto l'ultimo uomo, questo mondo che abbiamo amato ed idolatrato non esisterà più: « noi siamo fatti della stessa sostanza dei sogni ».

Le religioni sono forme embrionali dell'arte, destinate a tranquillare le masse; i poemi, giustificazioni fantastiche della vita; ma le arti plastiche sono una religione laica, pratica, un esponente delle idee della razza desiderosa di vivere. Le arti rappresentative costituiscono per gli uomini una felicità immediata, sono una forma seducente ed accettabile della vita, significative anche in quelle aberrazioni che vorrebbero trasformare l'idea dell'esistenza in uno stile.

Le arti, come le religioni, sussidiano sempre una conquista, ed i popoli conquistatori hanno sempre una forma speciale di civiltà estetica da esportare, completa in tutte le sue parti.

Le irruzioni barbare, spedizioni armate nel territorio altrui, finiscono sempre con l'essere assoggettate alla estetica dei vinti e se per affinità eleggono alcune forme, esse divengono il loro segnacolo ideale ed una fede.

La lotta, che al principio dell'evo moderno si accese fra l'architettura basata sulla idea dell'espansione verticale e l'architettura basata sulla idea della espansione laterale, ne è l'esponente sensibile, ed è interessante osservare per lo svolgersi delle arti, come riveli di essere più che una lotta di sole forme tecniche. Da tutte e due le parti ricorrono condizioni che sappiamo preludere alla prevalenza dell'una e dell'altra forma di architetture e queste condizioni sono date dalle epoche e dalle razze. Vi sono epoche nelle quali lo spirito del tempo impone o l'uno o l'altro

principio; ci sono razze che attraverso tutte le età hanno affinità naturale con l'uno o con l'altro.

Stando così i fatti, possiamo noi, seguendo queste indicazioni, osservando le condizioni favorevoli a questi princìpi che col ritornare delle idee nelle quali essi crescono e prosperano, ritornano, assegnare qualche cosa del carattere umano ai princìpi architettonici stessi? Possiamo noi dire, che essi rappresentano questa o quella tendenza della natura umana, e trarre le nostre conclusioni ad esempi storici?

La cavalleria e le crociate ci dànno una immagine abbastanza fedele di quel pensiero che animò il medioevo: il desiderio di tutte le classi d'idealizzare l'amore dell'azione. Queste attività hanno un comune paese d'origine, la Francia, che è la culla del nuovo idealismo. Ed è là che si sviluppa quell'impulso dell'anima che dà all'epoca uno speciale carattere, è là che nasce l'arte gotica dalle linee ascendenti che imprimono allo stile quel carattere di vitale energia per cui un arco a tutto sesto apparirebbe fra loro cosa morta fra cose vive.

E chi non prova sotto le volte snelle e fuggenti di Westminster Abbey, di Notre-Dame e del Duomo di Milano, l'impressione, che l'aspirazione popolare di idealizzare e santificare l'energia, aspirazione che si sente già negli edifici normanni, ha trovato finalmente la sua espressione culminante?

Al gotico manca lo spazio, quel nobile spazio che ha come tipo il tempio dorico. La cultura greca non

è solo maravigliosa per la sua varietà e perfezione, ma anche per l'ideale ben chiaro che ebbe davanti a sè. Ai Greci non bastava la ricchezza del sapere; vollero ricchezza di pensiero. Essi studiarono le cose nella relazione con le altre cose ed in relazione con la vita, e per raggiungere questo, fu necessario quel completo sviluppo di tutte le facoltà che rappresentava lo scopo della loro educazione. Questo sistema di cultura non fu sistema greco solo, nè rimase solo greco: passò da Atene a Roma e fu classico.

Gli uomini lavorano la pietra come le altre cose e non è da sorprendere se questo modo di pensare classico si trovi anche nella architettura: il nobile spazio dell'architettura era uno dei caratteri della mente classica dalla quale era prodotto.

Il gotico, lo stile dell'energia, parve soffocare questa aspirazione allo spazio, ma non l'uccise, e seppure seguì un'epoca in cui il vecchio soffio classico non si sente più nell'architettura, esso doveva risorgere ed il Rinascimento italiano lo risuscita.

Il Rinascimento fu un atto di emancipazione della ragione, che era tenuta in uno stato di servitù mentale dalla Chiesa più che dalle sventure nazionali; fu la successione a tempo opportuno della età del pensiero a quella dell'azione, e se consideriamo sotto questo aspetto la parte che ebbe l'Italia nel movimento, lo troveremo inevitabile.

L'Italia non era mai divenuta barbara; i barbari erano stati assorbiti dall'antica popolazione e già nel

trecento essa possedeva un'anima e parlava al mondo. L'Italia aveva accolta l'architettura gotica, e se la nazione non intese il gotico lo modificò secondo le sue tendenze, ne fece il gotico italiano, che si trasformò sempre più fino al Rinascimento, al soffio delle reminiscenze classiche.

Dall'Italia l'architettura orizzontale si sparse a tutta l'Europa e considerandone la storia essa coincide con l'amore allo studio e camminò di pari passo col progredire delle idee. Essa si sviluppò in tutta la sua estensione dove le idee erano accolte liberamente; essa è il termometro della cultura in Europa, per quanto si debba tener conto del gusto e della moda.

Il principio verticale infine, nella psicologia dell'architettura, rappresenta il prodotto di una età che glorificò l'energia e ne fece l'apportatrice della espressione di tutti gl'ideali; mentre il principio orizzontale rappresenta il pensiero, la libertà della mente, ed i periodi della storia successiva si ricongiungono all'uno ed all'altro per amore di quelle stesse aspirazioni.

L'arte gotica nella pittura decorativa inventò le vetrate con le quali occupò le aperture verticali, ed il carattere delle vetrate suggerì certe forme di stile che diventarono poi caratteristiche nell'arte del nord e suggerirono il gusto speciale della luce e dei colori.

Lo stile classico e le architetture mediterranee sentirono invece la necessità di riempire i riposi ar-

chitettonici con la rappresentazione, a similitudine del fregio, rispettando la solidità delle mura, e crearono la pittura decorativa murale sviluppata sull'equilibrio dello spazio orizzontale.

Queste due differenze essenziali della pittura moderna, incontrandosi, si contraddissero per lungo tempo e cercarono invano di superare il dissidio di temperamento che le divide. Molte volte, nella esecuzione delle opere, gli artisti si trovano in lotta con queste leggi iniziali e la eviterebbero se conoscessero meglio lo strumento che adoperano.

— E la scultura?

— La scultura si illuminò e si arricchì sempre da questo dissidio. Per se stessa la scultura è un'arte che cade direttamente sotto il dominio dei sensi e, a differenza dell'assioma di Michelangiolo, s'illumina dell'emozione pittorica. Il merito di Michelangiolo non è solo quello di essere stato uno scultoreo pittore, ma anche d'essere stato il creatore pittoresco della più eloquente scultura moderna.

— Raccontaci com'è nata quella che noi chiamiamo rappresentazione pittorica: il quadro.

— È nata in Fiandra; però, nel mondo antico vi doveva essere qualche cosa di simile, perchè sulle pareti pompeiane vediamo simulati quadri a forma di dittico.

Però differente, quello che forse non avevano gli antichi, è il sentimento della finestra aperta sur una scena, che è nato con la vetrata; tanto che il trittico, per se stesso, è come la finestra gotica aperta.

Dal giorno che fu fatta questa invenzione nacque la prima idea del quadro all'aria aperta che doveva condurre alla sensibilità degli ultimi impressionisti, i quali, in una breve teletta hanno espressa la sensazione d'un momento fuggevole degli effetti.

— Allora gli antichi non avevano la sensazione dell'aria aperta?

— Noi non possediamo nessuno dei quadri dell'antichità, ma dalle riproduzioni di quei quadri sulle pitture murali, possiamo comprendere che ne avessero la sensazione, sebbene non fosse come nell'età nostra controllata da una elaborazione secolare e dalle riproduzioni meccaniche.

— Da quanto dici, abbiamo l'impressione che la prima rappresentazione pittorica moderna l'abbiano avuta i pittori famminghi.

— Effettivamente è così, perchè prima dei Fiamminghi e dell'invenzione della pittura del Van Eyck la pittura decorativa degli Italiani di Roma, Siena e Firenze esponeva sulle mura e sui polittici i fasti e le imagini sacre.

Questa pittura si poteva stendere lungo le pareti degli edifici senza far mai torto a se stessa, sinceramente convenzionale. Vedremo in un altro discorso quale è stato il merito artistico di Giotto circa la rappresentazione dei sentimenti umani.

Dovete anche aver presente che la pittura a fresco ed a tempera è per se stessa una pittura estemporanea che parte da un preconcetto dell'artista, mentre

la pittura di Van Eyck che permetteva di ricoprire con velature successive lo stesso dipinto, permise le osservazioni in modo che il pittore, compiacendosi della ricchezza dei colori, poteva pensare a riprodurre effetti veri dell'atmosfera.

Osserviamo i caratteri che differenziano queste due forme di pittura.

Il fresco e la tempera sono per se stesse pitture calcinose che partecipano della natura arida della parete, mentre la pittura nata attraverso un vetro che limita la visione esterna è una pittura trasparente, come quelle vernici inventate da Van Eyck che, come le lacche, le davano un'apparenza, direi così, umida.

— Permettici due obbiezioni: come va che nelle pitture murali pompeiane vi è questo senso di sovrapposizione di colori, e come va inoltre che in tante pitture di Tiepolo, come quelle di villa Valmarana a Vicenza e del palazzo Labia a Venezia, vi sia quel sentimento dell'aria aperta che tu indichi derivato dalla pittura fiamminga, pur essendo eseguite a buon fresco?

— Le vostre domande sono molto sottili e bisogna che voi mi seguiate con molta attenzione. Le pitture murali o romane o campane, non sono a fresco ma sono cominciate a fresco sur un intonaco di calce e polvere di marmo, e poi continuate a tempera. La tempera è incerata a caldo, donde la denominazione « ad encausto », e ridipinta sulla verniciatura di cera ancora un'altra volta a tempera, incerata un'altra

volta, ridipinta fino a quel perfetto finimento voluto dall'artista. Avrete notato che nelle pitture pompeiane molte volte le figure dipinte sui fondi si scrostano, lasciando vedere il colore sottostante; ed avrete anche notato come le colorazioni accese, di rosso, giallo, violetto, ottenute con gli ossidi sono tutti colori che non resisterebbero alla morsura della calce viva. Io vi dico queste cose tecniche per farvi presente come gli artisti classici se non conoscevano le vernici, conoscevano le sovrapposizioni di colore e quello che noi diciamo pitture a velatura, e vi spiegherete perchè, come nei quadri dell'Odissea, oggi nella biblioteca vaticana, e che una leggenda vuole appartenessero al portico di Livia, i paesaggi eroici abbiano un sentimento che ricorda il più moderno pittore delle leggende, Arnoldo Boecklin.

Oltre a queste pitture di paesaggio poetico, avrete notato quante volte sulle mura pompeiane e romane siano rappresentati o lo sfondo di una strada, o visioni d'architetture, rappresentazioni di giardini e marine. In tutti questi sfondi non solo vi è l'idea dell'aria aperta, ma vi è quella di raggiungere l'eloquenza degli effetti del vero.

Per gli studi ingegnosi fatti sulle pareti campane e romane, noi sappiamo come molte composizioni dipinte sulle pareti domestiche siano copie illanguidite di quadri celebri. E se noi da quelle copie non ci possiamo fare un'idea di quello che fosse la grande pittura murale dei tempii e degli edifici pubblici, ciò

è perchè, per un sentimento facile a comprendersi, coloro che si lasciavano decorare la casa imponevano ai pittori di riprodurre quelle composizioni che prediligevano, e noi in quelle decorazioni vediamo una specie di centone di tutta l'arte pittorica del mondo classico.

Appunto perciò, la difficoltà per noi a leggervi.

Immaginate che oggi, un ricco intellettuale avesse, per adornare la sua casa, ordinato ad un abile mestierante di riprodurre sulle pareti, ove un celebre quadro del Michetti, ove uno del Meissonnier, ove uno del Manet, ed ove uno del Puis de Chavannes: ed immaginate ancora che, come per il mondo antico, fosse accaduto il crollo del mondo moderno. Se un uomo dei secoli venturi, guardasse, esteta, quelle pareti superstiti, egli dovrebbe intuire, cosa impossibile, come il quadro del Michetti sia nato traverso il naturalismo del Palizzi, il quadro del Meissonnier dal culto pei piccoli maestri olandesi, il quadro del Manet dalla pittura realista di paesaggio, e che il quadro di Puis de Chavannes, arcaistico di proposito, sia proprio contemporaneo di quei tre suaccennati pittori.

Ma se noi su quelle pareti antiche vediamo tante differenti epoche e varî indirizzi d'arte, verismo, idealismo, arcaismo, vediamo pure sbalorditiva la facoltà di rappresentare la verità delle cose, pittura per la pittura come diciamo noi. Sulle mura del triclinio della casa di Livia al Palatino, sono rappresentati dei festoni di fiori e di frutta, su fondo bianco, che fanno intra-

vedere il senso imitativo e la raffinatezza della pittura indipendente, nell'istesso modo che le nature morte rivelavano nella pittura fiamminga l'intimo senso di quell'arte, e le nature morte di Eduardo Manet il suo senso coloristico.

I dipinti del triclinio di Livia, sono oggi molto sbiaditi, ma io rammento quando furono scoperti, e, al museo del Foro Romano istituito da Giacomo Boni, se ne trova una copia fatta allora da Ludovico Pogliaghi; ed è da domandarsi se i pittori moderni, compresi i secentisti Mario Nuzzi e Schneider, abbian fatto di meglio. E se, considerando i busti imperiali ed i busti pompeiani, ne deduciamo che la scultura moderna in fatto di ritratti non abbia neanche fatto di più, è facile parallelamente dedurne, come viva ed espressiva nella pittura antica dovesse essere stata l'arte del ritratto. La potenza appunto pittorica, di queste sculture parla in suo pro e, logicamente, dobbiamo supporre che quei ritratti starebbero a pari con le tele dipinte da Tiziano, Morone, Velasquez, Gainsbourough, perchè le sensazioni pittoriche devono essersi succedute nei pittori antichi come negli artisti moderni.

Per concludere infine su questo argomento del quadro isolato, noi possiamo bene fissare come nella vita degli antichi esistessero opere corrispondenti a tutte le nostre espressioni dette così, da cavalletto, e che anche se di queste opere non ne possediamo più alcuna, ne possiamo intravedere il valore, attraverso l' « album » delle pareti antiche.

— Non divagare più; rispondici alla domanda che riguarda i dipinti di Tiepolo; come va che sulle pareti del palazzo Labia noi vediamo la pittura a buon fresco esprimere l'effetto della luce diurna? Poco fa ci hai detto come, raccontando i fatti, i decoratori li illustrassero convenzionalmente.

— La risposta non è difficile, ma poichè è attinente allo sviluppo della pittura traverso i secoli, vi prego di un'attenzione viva.

Padova non è distante da Venezia, ma se dalla cappella degli Scrovegni decorata da Giotto al palazzo Labia decorato da Tiepolo, non corrono molti chilometri, la distanza che corre tra la pittura del quattordicesimo secolo e quella del diciottesimo è di cinque secoli di decorazione murale perseguita indefessamente non da uno, ma da quasi tutti gli artisti d'Italia, senesi, fiorentini, padovani, veneziani, umbri, romani, napoletani. È naturale intendere come gli ultimi decoratori edotti e sperimentati possedessero un'abilità che permetteva loro di trattare il fresco, come quella tempera che adoperavano i paesisti, e che a contatto dei pittori lagunari, Canaletto, Guardi, Bellotto, i nuovi decoratori potessero esprimere sulle figure lo splendore della luce fra le riflessate architetture.

La pittura di paesaggio ebbe i suoi incunabuli a Venezia con Giorgione e Tiziano, calda, succosa, umida, senza la luce del sole. Ma allora, nel settecento, per impulso dei grandi pittori d'architettura, la scenografia si era illuminata fino ad esprimere lo scolorimento

meridiano fra i ricettacoli architettonici, e suggeriva al Tiepolo l'idea d'una colorazione a contatto del vero, così che invece d'una disposizione convenzionale dei colori egli suppose l'armonia decorativa nei mezzi toni, nei colori appassiti dallo splendore della luce, che illuminava l'apparato delle architetture settecentesche. Tiepolo traeva così accordi inattesi da quegli stessi colori semplici con i quali Michelangiolo aveva nella cappella Sistina rappresentata la vita eroica tra le candide architetture.

Devo insistere sulle cose attinenti alla tecnica che consentirono, se non provocarono, il cammino delle arti.

Vi ho detto come il quadro all'aria aperta nascesse nelle Fiandre per opera delle velature trasparenti che tendevano a riprodurre la limpidità e la ricchezza dei colori, e come gli sfondi nei quadri dei « Santi Cavalieri », dei « Santi Eremiti », dell' « Adorazione dell'Agnello mistico » del Van Eyck siano gli accenni più antichi del paesaggio, diretti a rappresentarlo fisso in una immobile luce. Alberi d'arancio, palme, abeti, sono rappresentati in un'atmosfera azzurrina e nebbiosa che consente lo sfondo, e rivela la natura lussureggiante della vegetazione, oserei dire, nelle migliori condizioni botaniche. Pensate ora ad un paesaggio moderno dipinto o da Cézanne, o da Sisley, o da Whistler, giallo su giallo, verde su verde, rosso e bruno, sinfonie d'oro e di grigio, e pensate alla maniera spontanea con la quale questi pittori impressionisti hanno improvvisato le opere loro a contrasto dei pittori fiamminghi.

Nel museo d'Anversa vi è un quadro del Van Eyck, non finito, rappresentante santa Barbara, ove vediamo chiaramente la sua maniera di esecuzione. Prima di essere dipinti, i quadri erano perfettamente condotti a chiaroscuro, e nell'istesso modo che nel quadro suddetto, i dettagli della torre gotica del fondo e della santa inginocchiata sul primo piano sono eseguiti con accuratezza e con grazia. Van Eyck preparava i suoi paesaggi perfettamente, albero per albero, foglia per foglia, roccia dopo roccia, e su questa preparazione cominciava a stendere per mezzo delle vernici essiccanti i suoi smaltati colori. In ultimo, con le velature grigie, dava a tutto il paesaggio il senso della prospettiva aerea, simulando l'atmosfera nella fuga dei piani e delle colline.

Sisley, Pissarro, Cézanne, Whistler invece, impressionati da un rapido effetto di luce, da una eccezionale combinazione di colori, hanno colto l'elemento pittorico, e, con la massima economia di mezzi, cercato di ricostruire non tutto l'apparato del vero, ma le sole apparenze del momento fuggevole.

Il pennello che adoperava Van Eyck, i suoi colori eran forse differenti dai moderni? No, ma come tra la sensibilità dei primitivi e la nostra ci sono secoli di pittura di paesaggio; così tra i pennelli di Michelangiolo ed i pennelli di Giovan Battista Tiepolo esisteva una raffinatezza di percezione compiuta; gli stessi colori, differentemente accoppiati, in uno davano la fiera espressione d'una vita eroica, nell'altro la sensibilità

atmosferica d'una vita elegante in una elegante comedia.

— Permetti un'interruzione: ci sembra che tu entri troppo nel quadro della pittura decorativa; noi vorremmo che ti limitassi, per ora, a parlarci del come sia venuta a noi la forma del quadro moderno; non parliamo più di decorazione, ma se ti piace, del quadro indipendente, fine a se stesso.

— Voi avete perfettamente ragione, però lasciatemi insistere ancora sulla pittura di Tiepolo, perchè potrei dire che l'ultimo campione della decorazione murale derivata dai Carocchi è il primo dei luministi moderni. Michelangiolo nella Sistina non ha dipinto nessun paesaggio, nel «diluvio» le rocce sono una base per i suoi gruppi; nella «creazione del mondo», la piccola gobba di terra inverdita significa la vegetazione, e nel «peccato originale» la chioma dell'albero pare scultorea. Ma nel fregio sottostante dipinto dagli ultimi maestri del quattrocento il paesaggio è largamente rappresentato. Ora se voi osservate quest'indole di paesaggio decorativo, una specie di architettura verde in prosecuzione dell'architettura degli edifici, provate un senso di fastidio, e quegli stessi motivi che completavano il sentimento delle ancone e dei quadri, qui sulle pareti appaiono inopportuni. Perchè? perchè succedendosi quadro a quadro, i pittori della Sistina, mentre rappresentavano l'indole prospettica e paesistica d'ogni scena, distruggevano il senso parietale della pittura e portavano su ciascun dipinto un punto focale a sè a detrimento della decorazione. Michelangiolo invece concepì per

primo un organismo architettonico generale e lo compenetrò nella volta così che il riguardante, passando là, nella Sistina, dal fregio alla volta prova un senso di sollievo. E benchè il Buonarroti non si sia mai voluto dire pittore, trascina il riguardante in un àmbito pittorico così completo da farlo vivere come in un'atmosfera superiore. Tutta la volta con le invenzioni architettoniche chiare, i corpi umani di tono sul biancore, dipinti con poca terra verde ,rossa, gialla, gli abiti coloriti con gli ossidi violetto e rosso, senza ricchezze di lapislazzoli ed oro, dà alla decorazione un'aria di semplicità solenne. L'organismo della grande decorazione italiana era creato; Tiepolo dopo tre secoli doveva illuminarlo.

— Ma Tiepolo non ha mai decorato con paesaggi....

— No, sebbene, qualche volta, abbia introdotti alcuni sfondi nei suoi dipinti; ma riproducendo gli effetti della luce sui corpi umani come appariscono riflessi attraverso le architetture, egli si mostra un perfetto conoscitore dell'aria libera. Come vi spiegherò un'altra volta, c'è stata in Italia una scuola gloriosa di pittori d'architettura, parallela allo svolgersi della pittura di paesaggio e di decorazione, il cui ultimo rappresentante fu appunto Francesco Colonna, l'infaticabile collaboratore di Tiepolo.

Si può dire che fino nei primitivi italiani il paesaggio nacque come un complemento delle architetture, e le rovine vi recitarono una parte necessaria. Il gusto

cominciò con Mantegna e Piero della Francesca, continuò con Ghirlandaio, Filippino Lippi, Raffaello, Sodoma, Pinturicchio, Giulio Romano, Polidoro da Caravaggio, Primaticcio, Caracci, e si svolse con Pannini, Orlandi, Bigari, Pozzi, Piranesi. L'esame degli effetti pittorici attraverso l'architettura si venne, perciò, raffinando fino alla manifestazione paesistica del Guardi e del Canaletto, che è, quasi sempre, pittura di paesaggio architettonico. Nel castello di Windsor esiste, forse, la più bella collezione di quadri del Canaletto, e vari personaggi dell'ultima repubblica nello scenario veneziano sono dipinti da un collaboratore di gusto, il Tiepolo stesso. Tiepolo aveva sposato una sorella del Guardi e nella comunione artistica coi paesisti « lagunari » aveva imparato a valutare i toni nei piani architettonici, a situare con giusta misura di tono ogni figura, così sul teatro architettonico, come nei riquadri e nei cieli della vòlta.

E nello stesso modo che oggi con pochi e magri colori Cézanne o Pissarro possono senza la fatica dei Fiamminghi dare la sensazione d'un effetto fugace del paesaggio; Tiepolo, l'ultimo dei frescanti, poteva dare allo spettatore il senso delle aperture architettoniche; e superando quella disposizione faticosa dei primitivi, che esponevano uno accanto all'altro tanti quadri, aprire le arcate e le finestre che contenevano le rappresentazioni.

A Villa Valmarana, nel palazzo Labia vediamo gli esemplari preclari del decoratore veneto. Vedremo

in una prossima conversazione come per l'idealità e l'attitudine della vita, quella decorazione dovesse morire, ma adesso, per secondare il vostro desiderio, ritorno a parlarvi del quadro isolato.

Voi sapete meglio di me, quello che sia stato nelle chiese cattoliche il polittico; una suddivisione di tanti riquadri che rappresentavano i santi. Voi sapete anche come i quadri portatili a forma di trittico, spesso terminati ad arco acuto, avessero origine dalle finestre gotiche istoriate, e chiuse dagli sportelli; e come questo altarino portatile desse origine al quadro isolato che poteva appendersi tanto sulle mura domestiche, quanto sulle pareti d'una cappella gentilizia.

Parlando della pittura romana noi abbiamo sorvolato sul fregio pittorico degli edifici classici, ma se noi soltanto per induzioni sulle pitture vascolari attiche sappiamo qualche cosa dei dipinti di Polignoto, possiamo, dal fregio di Fidia per se stesso pittorico, intendere come nello sviluppo orizzontale dell'edificio questi fregi si dovessero svolgere.

Notate subito l'antitesi. Il quadro che si apre come finestra si vede, rappresentazione nata per essere prospettica perpendicolare, profonda; il fregio, che, narrazione consecutiva, si appoggia ad una parete dell'edificio e la segue orizzontalmente: l'antitesi indica le tendenze caratteristiche di due princìpi costruttivi, quello dell'architettura mediterranea adagiato al suolo, quello dell'architettura continentale elevato verso il cielo.

Queste due caratteristiche originali sono gli schemi intorno ai quali, per lungo tempo, lottarono le invenzioni degli artisti per rappresentare o nella profondità o nell'estensione.

I tentativi di Firenze e di Venezia per associare queste tendenze quasi inconciliabili nella decorazione, crearono un'espressione decorativa ambigua, fittizia, la confusero, fino a che Michelangiolo non la rivoluzionò. La prima iconografia cristiana identica sulle pareti e sulle ancone, fu una pittura diretta a commovere i devoti, e la rappresentazione delle architetture vi entrava come indicazione elementare. Era la continuazione di quella pittura decorativa pagana, che convertita noi ereditammo dalle catacombe e che come nelle case antiche decorò le prime abitazioni trasformate in chiese.

— Ma gli antichi conoscevano la prospettiva . . .

— Empiricamente. Tutte le pitture murali di Pompei, quasi uniformemente, rappresentano il « macellum » col tempietto rotondo, coi portici, i cortili; ma se il prospettico moderno ne ricostruisse le regole troverebbe che quelle pitture hanno due punti di vista, uno per il basamento, l'altro pel cornicione disposti sur una linea perpendicolare nel centro. Perchè? perchè se i disegnatori avessero costruite le scene con le regole prospettiche matematiche, sarebbero state così precipitate da apparire mostruose. Da ciò non è lecito supporre che gli antichi conoscessero perfettamente le regole prospettiche e le avessero falsificate per ragioni estetiche; dall' insieme della grafia antica noi possiamo

invece dedurre che non le conoscessero e che ne riproducevano le apparenze come risultavano al loro occhio di esteti.

La scienza della prospettiva è una scienza storica. In Italia Paolo Uccello e Piero della Francesca ne furono sapienti e ne scrissero; egualmente edotti ne erano però i pittori fiamminghi, perchè su tutti i quadri della scuola di Bruges e d'Anversa la cognizione è palese. Guardate i quadri di Van Eyck e Roger Van der Weyden, il primo nel Louvre « Madonna del Cancelliere Rollin » il secondo a Monaco di Baviera « La Madonna e san Luca » : in ambedue è rappresentata una identica stanza con la trifora aperta sugli spalti di un castello e la veduta d'un paesaggio irriguo.

Nell'uno e nell'altro quadro vediamo la prospettiva interna ed esterna impeccabilmente disegnata ed anche al di là sul paesaggio.

Sul ritratto degli Arnolfini, esempio di perfettissima prospettiva interna, il Van Eyck ha rappresentata la stanza dei coniugi e nel fondo uno specchio convesso che riflette le pareti opposte e lo stesso pittore che dipinge. Il gusto della prospettiva infine, s'era alimentato insieme nelle Fiandre e in Italia, ma la pittura fiamminga per le sue qualità intrinsiche era più adatta a svilupparlo, perchè i decoratori italiani, cominciando da Andrea Mantegna, intesero l'imbarazzo di questo nuovo coefficente che sconvolgeva le arti decorative nella loro essenza. E se solo il genio di Michelangiolo doveva vedere la nuova via, il Mantegna se ne preoc-

cupò e già nella cappella degli Eremitani, nel quadro di san Giacomo condotto al martirio, fissa il punto di vista al di sotto del piano, in modo che tutta la scena appaia un bassorilievo scultoreo; preciserei: come quei bassorilievi che allora Donatello aveva compiuti a Padova e dove, per la prima volta, questo principio veniva accolto nell'arte italiana. Notate che la somiglianza tra le architetture del « san Giacomo », del Mantegna, ed il bassorilievo del Donatello « miracolo dell' Ostia » non può essere casuale: ma, prescindendo da ciò, Mantegna pittore fu uno dei quattrocentisti preoccupati delle due nature della pittura, classica e gotica; e come nei trionfi di Cesare e di Scipione risolvette genialmente il quesito decorativo orizzontale situando il punto di vista sulla base del fregio, nell' incisione della « flagellazione di Cristo », quadro perduto, il principio prospettico della rappresentazione in profondità è scientificamente impeccabile.

Non si può dire che questi progressi dei quadri nella decorazione fossero progressi della decorazione stessa; nei primitivi senesi, umbri, toscani, i quadri si succedevano sulle mura, alternandosi, con l'identica intonazione convenzionale, perfetti come membra dello stesso insieme, oserei dire, come tanti acquerelli dello estremo oriente in armonia fra loro. Il realismo prospettico ne distrusse l'unità; e, pretendendo che le cose assumessero in ciascun quadro un'espressione reale, ne distrusse l'andamento decorativo. In questo senso, la cappella degli Eremitani a Padova non è un progresso

sulla cappella degli Scrovegni decorata da Giotto. Accadeva allora quello che Leonardo da Vinci derideva, dicendo che eran rappresentazioni di storie esposte in tanti scaffali.

Le architetture d'Italia dalle grandi pareti avean dato alla pittura monumentale maniera di svolgersi, nelle chiese, bibbia figurata per gli analfabeti; nei palazzi pubblici, rappresentazione della legge. A Roma Cola di Rienzo parlava al popolo per mezzo di dipinti allegorici; a Siena il Lorenzetti illustrava il buon governo; a Firenze Giottino dipingeva allegoricamente la cacciata del Duca d'Atene. Ed a questa pittura essenzialmente decorativa, il progresso prospettico rappresentava un regresso.

Una città senza tradizioni pittoriche decorative doveva immedesimare la pittura fiamminga nella pittura italiana: Venezia.

Come ho ripetuto, l'invenzione dei fratelli Van Eyck non fu quella della pittura ad olio, ma quella della pittura con le vernici trasparenti come vetro solubile nelle quali scioglievano i colori. Il segreto di questa mistura morì con loro, e se Roger Van der Weyden, Hans Memling, Dirk Bouts, Gerard David, Petrus Cristus, Hugo Van der Goes imitarono quella tecnica, nessuno arrivò mai alla limpidità degli inventori.

Noi italiani ne ignorammo il vero carattere, perchè il primo riflesso introdotto per opera d'Antonello da Messina in Italia, nelle mani dei Bellini, di Giorgione

e di Tiziano, si trasformò, e diventò subito la pittura veneta. Gli imitatori napoletani non ne fecero nulla. Di più noi italiani, esaminando le pitture della scuola di Bruges, abbiamo sempre commesso l'errore di considerarle come un primo sforzo della pittura moderna. Niente di più fallace: se noi vogliamo intenderla, dobbiamo vederla come osserveremmo l'arte egizia, cinese, assira, ossia completa in sè.

Lasciate che io vi racconti l'errore dei restauratori, per dimostrare come siamo lontani dal conoscerla e come le nostre mani inesperte siano incapaci di penetrarla. Nella galleria degli Uffizi esiste l'opera principale di Hugo Van der Goes, la « Natività » ed i pannelli laterali, rappresentanti i santi protettori ed i membri della famiglia Portinari. Qualcuno la volle restaurare, tolse le vernici, distrusse su due riquadri l'ultimo strato di colore, quello grigio che li velava di atmosfera e, denudate le località, i colori apparirono intieri senz'aria, come in un dipinto eseguito a gran fuoco. Venne salvato il terzo pannello, quello che rappresenta le donatrici e le sante, il quale ancora ricco di tutte le sue velature appare sí dolce da ricordare l'opera d'un delicato pittore moderno, Bastien-Lepage.

Un deterioramento simile si vede pure in Firenze su di un ritratto del Memling esposto a lato di un altro integro dello stesso autore. L'uno e l'altro staccano sullo sfondo di paesaggio; ma, mentre il primo, degradato dei mezzi toni grigi, appare piatto ed uni-

forme; il secondo conserva tutta la finitezza in un grigio che ambienta armonicamente uomo e paese.

Ed anche a Venezia il ritratto di un giovane, dovuto al Memling, subì la stessa sorte. L'opera per lungo tempo venne attribuita ad Antonello da Messina, e mi ricordo che, fresco di un mio viaggio nelle Fiandre, vi riconoscevo la mano del maestro fiammingo, quando ancora non era pubblicata l'attribuzione. E notavo sul berretto nero e sul paesaggio la peculiare modellatura aerea che gli dava il senso del volume. Qualche anno dopo lo trovai restaurato; e con rammarico mi accorsi che appunto sul berretto e sull'abito erano state tolte quell'espressioni dell'atmosfera, di modo che abito e berretto oggi appaiono come ritagliati da una stoffa nera ed appiccicati sul quadro.

— Non vorremmo che la tua passione di pittore scivolasse in una lezione di tecnica anzichè d'estetica.

— No, miei cari; vedete, queste cognizioni tecniche sono necessarie per comprendere le espressioni delle singole arti.

Io vi ho promesso di parlarvi della evoluzione del quadro staccato, e non posso fare a meno di parlarvi degli ingredienti che costituiscono il materiale con cui le opere d'arte si producono. Se domani vi parlassi dell'arte egizia, vi dovrei dire del legno e del granito; se vi parlassi dell'arte greca, del marmo pentelico e pario; se dell'arte persiana del calcare e della ceramica. Dovendovi parlare del tipo di quadro moderno bisogna risalire alle sue origini.

L'arte della scuola di Bruges è talmente completa in sè che non poteva avere alcuna prosecuzione; e infatti persino nelle stesse Fiandre, ad Anversa, nelle mani di Quinten Massys, si trasformò: in Italia, a Venezia assunse altri caratteri.

È noto che Antonello da Messina fu l'introduttore fra noi della pittura a vernice: molti hanno messo in dubbio il suo viaggio in Fiandra, asserito dal Vasari, e ritengono che Antonello abbia appreso quella tecnica da Roger Van der Weyden che viaggiò in Italia. Ma dalla pittura d'Antonello a quella del Van der Weyden è tale il distacco, che io sono più propenso a ritenere vera la versione del Vasari. Il fatto che opere del Memling non solo in Italia, ma nelle stesse Fiandre, siano state attribuite ad Antonello, dimostra la sorgente del suo stile, ma è da notare come i ritratti d'Antonello al «Louvre», alla «National Gallery» e nella Galleria Borghese non stacchino come quelli del Memling sur un paesaggio, ma sur un fondo di parete come quelli del Van Eyck, e come l'indole paesistica di Antonello sia assai differente da quella dei pittori di Bruges. E se noi guardando i paesaggi dei Fiamminghi possiamo presentirvi le colorazioni di Hobbema e Ruysdael, dietro le crocifissioni di Anversa e di Londra, dipinte da Antonello, vediamo dei paesaggi limpidi, diafani, assolati, coi cieli puri, le acque lucenti, come possono apparire ad un occhio esercitato alla chiarezza della scolorazione meridionale, e prevedervi la finezza caratteristica

dei dipinti del Morelli, del de Nittis, del Michetti.

Fra gl'Italiani nasceva allora una lunga e perenne fatica per vivificare il contenuto della nuova invenzione, e laddove il quadro sarebbe morto, suppellettile sacra, per opera dei veneti venne messo a contatto della libertà latina, potè esprimere idee più larghe, ed assumere caratteri profani che dovettero apparire diabolici ai paesi del nord, maturi per la Riforma anzichè per la Rinascenza.

A contatto di Antonello, i Bellini dettero una forma umanistica alla pittura nova, i caratteri della pittura ieratica di Guglielmo d'Alemagna e dei Vivarini trovarono una improvvisa atmosfera per vivere: nessun elemento di tecnica poteva essere più favorevole a Venezia che l'introduzione della pittura di Bruges. Ma il rappresentante genuino dell'indirizzo al di là del carattere chiesastico fu Giorgione, e per un fatto strano nella storia dell'arte le ultime opere di Giovanni Bellini sono influenzate dall'arte dello scolaro. Per merito di Giorgione vediamo per la prima volta, come nella « Tempesta », la pittura rappresentare in una scena le vicende dell'atmosfera.

Con Giorgione appare pure la preoccupazione dell'equilibrio fra paesaggio e figure, ed i più puri rappresentanti dell'arte moderna, Tiziano, Watteau, Millet, Boecklin, Mason, Segantini, sono come costretti in quei limiti di forma che Giorgione nella « Venere » nella « Tempesta », nella « Dafne », nei « tre Filosofi », intravedeva.

Parlando delle pitture murali ho accennato all'indole decorativa che per necessità esclude il sentimento paesistico, perchè se in un'architettura paesaggio vi è, esso è lo stile costruttivo: allora nel Rinascimento queste tendenze si concretavano, e l'uomo e gli animali dovevano rappresentare, in quella architettonica materializzazione del paesaggio, lo stile della vita.

La pittura di paesaggio è pittura sensibile ed occasionale, la pittura decorativa pittura di forma scultorea ; la prima ha lo scopo di rappresentare le accidentalità degli effetti, l'altra la necessità di precisare le forme e nobilitare il disegno. Perciò le decorazioni da Giotto al Ghirlandaio sono rappresentazioni scultoree, quasi bassorilievi; e molti bassorilievi di Verrocchio e Donatello potrebbero, senza cambiare una linea, esser tradotti in decorazioni parietali.

Le tendenze della pittura gotica ed il carattere della tradizione latina si incontrarono a Venezia, ed allora apparvero nel quadro pittorico le favole mitologiche che, per contagio, umanizzarono le figurazioni sacre, divenute favole cristiane, perdendo via via quella esteriorità ieratica, che le aveva fissate lungo le pareti delle chiese e sulle ancone.

Allora un primo quadro entrava nella storia dell'arte con un titolo inusitato : « Paesaggio serale ». È il quadro di Tiziano, che si trova a Londra a Bukingam Palace.

Quest'opera cronologicamente segna la nascita dell'arte del paesaggio indipendente.

Il Lomazzo nel « Trattato della pittura » racconta, come Aurelio Luino, essendo una volta andato nello studio di Tiziano, gli domandasse come facesse a dipingere ed innestare nei suoi quadri quei famosi sfondi, e che Tiziano gli avesse risposto, presentandogli una tela, eseguita con rapidi colpi di pennello, che da vicino non lasciava comprendere cosa rappresentasse, ma che guardata da lontano pareva s'illuminasse d'un raggio di sole, mostrando valli, boschi, monti. Non parrebbe la descrizione d'un quadro impressionista?

Ma con Tiziano appariva però, anche per la prima volta, quel quadro decorativo di figure e paesaggio che minacciò di compromettere a Venezia la pittura murale, e se Paolo Veronese riallacciandosi alla tradizione dell'Italia centrale non ne avesse risollevate le sorti, i quadri decorativi di Tiziano, di Tintoretto, di Palma il Giovane, di Bassano avrebbero finito di sopprimere nel Veneto il concetto organico della decorazione.

Fu ventura che un patrizio veneto, il Barbaro, scelto il Palladio a costruirgli la villa, chiamasse Alessandro Vittoria scultore e Paolo Caliari pittore ad ornarla e la decorazione ritrovasse là i suoi caratteri, concedendo che il fastoso pittore veronese, diventasse il corretto decoratore.

Nel « Laocoonte » laddove Lessing parla dell'indole di ciascun'arte è contenuta una sentenza preziosa: Dovrebbe, dice, ogni artista tenere scritta a lettere d'oro questa massima: « ciascun'arte nei suoi

limiti », perchè, infatti nulla vieta che lo stesso artista faccia arte decorativa e pittura di paesaggio, dando i propri caratteri ad ogni manifestazione.

Nessun progresso è vietato all'arte del paesaggio, nessun ardimento alla decorazione ; oggi, noi raffinati, conosciamo colorazioni ignorate nel cinquecento, ed il desiderio decorativo, lanciato verso le conquiste di forma e di linea, può affermarla laddove è più rara e significativa.

Intanto nell'ultimo cinquecento un'altra sorgente viva zampillava. Dopo il sacco di Roma, che segnò la fine del Rinascimento, l'arte interrogò se stessa per riconoscersi nel mondo assolutamente cambiato, e sgorgò schietta l'opera di Michelangiolo Amerighi da Caravaggio, il quale, con occhio fiero, cominciò a vedere i fatti desumendoli dalla vita reale.

Nacquero allora le deposizioni dalla croce realistiche, le scene zingaresche e popolari, che dovevan oessere lo spunto per tutta la pittura spagnola e per gran parte della pittura fiamminga ed olandese.

Michelangiolo da Caravaggio non dipinse che figure, ed i suoi fondi non furono che oscuri ; si racconta che avesse scialbate di nero le pareti del suo studio, affinchè le figure che ritraeva, illuminate da una finestra, avessero un rilievo maggiore; e, raro artista, mentre i Carracci tentavano, indicò una via inventando gran parte di quel drammatico sentimento che Rubens, Velasquez, Ribera, Rembrandt ebbero presente.

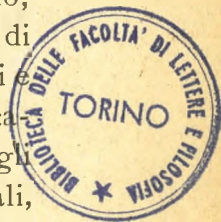
Contemporaneamente a Roma, si svolge una scuo-

la di paesisti, i quali cercavano l'argomento nella vita delle cose, e sul terreno della campagna trovavano l'espressione più commovente dell'elegia. Era la terza forma di quadro moderno, il paesaggio fine a se stesso e che, con la ricerca degli effetti, doveva sussidiare di osservazioni il quadro di paesaggio e figura inventato da Giorgione, quadro che nel secolo diciannovesimo fu coltivato, amato e produsse le più convincenti creazioni.

I pittori fiamminghi di Bruges si erano fatto un dogma dell'arte del paesaggio come si eran fatto un dogma della pittura di figura, ed in tutti i loro quadri hanno riprodotto lo stesso effetto, lucente, umido che non poteva soddisfare l'indole degl' Italiani, abituati alla contemplazione di differenti caratteri.

Io vi parlo adesso del paesaggio della scuola di Bruges; più tardi nelle Fiandre il paesaggio doveva fiorire, ma bisogna aver presente che Fiamminghi ed Olandesi hanno visto il lato moderno del paesaggio, quando venne rivelato dagl'Italiani e dai Francesi di Roma. Bisogna anche avvertire, che i pittori Olandesi e Fiamminghi, arrivando nei paesi del sud fossero incapaci d'intenderli. Caratteristico è l'esempio di quegli Olandesi che ritrassero la natura delle colonie australi, dipingendole come una Olanda del Pacifico.

Per arrivare a pittori nordici capaci d'interpretare la natura orientale si deve arrivare ai modernissimi, ad alcuni preraffaelliti inglesi, Holman Hunt, Tommaso Seddon, ricordando però, come essi abbian di-

pinto il « Mar Morto », la « vista di Gerusalemme », dopo che la fotografia, mezzo meccanico, ha reso palese l'importanza del chiaroscuro all'aria aperta.

Noi Italiani siamo abituati a vivere in un'atmosfera limpida, ove le cose si disegnano nei loro particolari, in modo che i monti lontani appariscono precisi come oggetti vicini ed i pittori del nord, maturati in patria ai precetti scolastici, arrivando tra noi, non dovevano più comprendere il vero. L'elaborazione artistica d'un popolo come il nostro era perciò necessaria, e noi portammo l'osservazione delle cose, non solo riguardo alla loro natura, ma sugli effetti particolari attraverso il variare del momento.

Già in Carpaccio, in Gentile Bellini era apparso il quadro in un ambiente architetturale aperto, ma, fin da allora, si era manifestato il dissidio fra le figure dipinte in una bottega e l'effetto della scena. Fin da allora apparve la necessità di modificare colorazione e chiaroscuro.

Doveva essere merito di Giorgione.

La Venere di Dresda è, vicino alle Veneri del Tiziano, meno calda, meno plastica, ma la figura giace veramente distesa all'aria aperta. La Madonna di Castelfranco è meno ritmica delle Madonna del Mantegna e di Giovanni Bellini, ma sul trono elevato in una terrazza, i santi a lato, paiono respirare nell'atmosfera che li circonda; il ritratto di Berlino è illuminato all'inverso, nelle poche opere del Barbarelli si nota un disegno un chiaroscuro che le differenzia dalle opere

dei contemporanei; è più certo nei volumi, meno sicuro nei dettagli; perchè?

Si può supporre che nello stesso studio donde uscivano artisti mediocri, ma perfettamente scolastici, come Diana e Catena, Giorgione non avesse appreso a delineare le forme del corpo umano?

L'incertezza ha un'altra causa: è che Giorgione si trovava innanzi ad un disegno d'altra natura che nessuno fino allora aveva insegnato: il disegno all'aria aperta.

Tiziano fu il continuatore esteriore dell'arte giorgionesca, ma non si può dire che in lui sia continuato lo spirito novatore del Barbarelli. Tiziano è sempre pieno, maturo, come se tra quello studio dal vero mostrato ad Aurelio Luino ed il quadro ci fosse immanente Tiziano Vecellio gran pittore; mentre in Giorgione, tra il quadro ed il vero c'è l'artista alle prese con la volontà nuova.

Al di là di Tiziano, per trovare una fibra di ricercatore, bisogna arrivare a Tintoretto, il quale, alcune volte, ha, come nei suoi ritratti, visioni d'uomini sontuosamente vestiti, su cieli colorati dalla magnificenza del sole al tramonto; altre volte, come nella «Susanna» di Vienna, l'imagine del candore delle carni lavate nella verdezza d'un giardino; ed altre volte ancora, come nel «miracolo di san Marco», l'idea di quei rapidi effetti di chiaroscuro che il Tiepolo doveva in avvenire rendere evidenti.

Esaminiamo brevemente il disegno dei maestri

veneti. Giovanni e Gentile Bellini, sono d'una perfezione mantegnesca, ed i loro quadri non finiti; « san Lorenzo Giustiniani » di Gentile, la « Pietà » di Giovanni, ne rispecchiano il punto di partenza non dissimile da quello di Van Eyck. Tiziano invece è largo, armonioso, affascinante, Tintoretto nervoso, movimentato come tutti quei rapidi schizzatori derivati dai michelangioleschi di Roma, ma Tiepolo è nuovo : con poche macchie precise indica la figura messa sotto la luce del sole, che è vista nello stesso tempo siccome scorcio ed ombreggiatura.

Di Giorgione non possediamo nessun disegno attendibile, ma qualche schizzo, ed il più noto, quello appartenente al duca di Devonshire, rappresentante una decapitazione, è eseguito con rapidi segni a penna e qualche macchia del chiaroscuro ad acquarello; disegno che, vicino a quelli dei contemporanei, pare inesperto.

Tutti gli altri disegni, che agli Uffizi, al Louvre e a Dresda gli sono attribuiti, devono forse ascriversi al Campagnola, il più giorgionesco degli incisori del tempo, e l'assenza di questi disegni, i quali, data la fama di Giorgione, dovevano essere preziosi ai colleghi, è talmente inesplicabile che è logico sospettare non ne facesse, ed eseguisse le opere situando i suoi modelli all'aria aperta, ed incominciando dal vero perfino l'esecuzione del chiaroscuro.

Giorgione, in tutte le sue opere, ha qualche cosa di così differente dai contemporanei, è anche nei suoi

tentennamenti così interessante, che nella storia dell'arte pare una parentesi dell'arte moderna; ed io, che, nella scuola di Belle Arti a Weimar, diressi una classe di pittura, ne ho sperimentata l'importanza.

I giovani, dopo aver appreso quel disegno convenzionale che s'insegna negli istituti, venivano nella mia classe, e quando facevo loro copiare in un giardino un nudo di giovinetta all'aria aperta, costantemente non vi si raccapezzavano come se fossero agli inizii della disciplina.

Immaginate come nel primo cinquecento questo problema dovesse essere impressionante, e se dai singoli artisti veniva intuito, nessuno vi si abbandonasse. Era una ricerca che avrebbe ostacolato un immediato successo ad uomini destinati a sfruttarlo. Venne per affinità divinato dal Correggio, la cui opera interessata agli effetti di luce più rari, vi si nudrì in modo così parallelo a Giorgione, che, in questi ultimi tempi, lungamente si discusse se un'opera fosse dell'uno o dell'altro, ed il « Pastore » di Hampton Court del Giorgione, il « san Sebastiano » del Correggio a Vienna paiono l'opera d'uno stesso pittore.

Sono i veri germi della pittura moderna.

Allora, nel cinquecento italiano, si sviluppavano le crisalidi di tutta la pittura moderna, quadro di paesaggio, quadro idilliaco, quadro drammatico, e le tendenze furono venturosamente accolte nelle eclettiche accademie di Roma e di Bologna, intese a disciplinare, coordinandole classicamente, le varie manifestazioni.

Perchè le accademie così come capirono il Buonarroti intendevano Michelangiolo da Caravaggio, intendevano il paesaggio, indicavano Correggio quale un precursore e creavano quei pittori di prospettiva che facilitarono lo svolgersi della decorazione italiana e prepararono l'avvenimento di Tiepolo che ne fu l'ultima geniale manifestazione, la prima affermazione insieme della lucente pittura moderna. E come i pittori della Gilde di Bruges avevan creato un mondo esteriore immobile per contenere le rappresentazioni sacre, gli accademici italiani, architetti e pittori nello stesso tempo, inventarono un mondo artificiale e complesso che significasse il tempio e la scena di tutta la vita.

Il padre Pozzo, gesuita, che scrisse il più ampio trattato di prospettiva, fu l'epigono di quella scenografia che, agli occhi dei settecentisti, pareva, in bona fede, la prosecuzione del mondo greco-romano espresso nei melodrammi del Metastasio e di Apostolo Zeno. Era l'epoca nella quale il Piranesi chiamava di « stile greco » quella geniale piazzetta che costruiva avanti al Priorato di Malta, piena di obelischi, di edicole e di vasi. Allora nell'interno di tutte le sale, come nell'interno delle chiese, al di là delle architetture, si apriva il soffitto decorato con le visioni dell'Olimpo, del Cielo e da Pietro da Cortona, traverso i pittori liguri, romani, napoletani, si svolse una storia di macchinosi e facili decoratori che riempivano i cieli di disordinate visioni, per le quali il Pozzo imaginò una prosecuzione delle architetture. L'enorme soffitto della chiesa di sant'Igna-

zio a Roma decorato dal Pozzo, è consentaneo all'idea di Michelangiolo che inquadrò le sue invenzioni prospetticamente; e se l'architettura di Michelangiolo veniva dalla parete verso lo spettatore, gli arditi sottinsù d'Andrea Pozzo sfondavano la volta per inquadrare le figurazioni volteggianti nell'aria.

Il primo pittore che ebbe l'ardita visione d'un cerchio d'angeli volanti al di là del cornicione fu il Correggio, nel duomo di Parma, ma se la colorazione aerea, dolce, voluttuosa, del « miro gurge » è una novità decorativa, essa non dà quell'illusione aerea come più tardi il Tiepolo.

Correggio e Pozzo furono i maestri che spianarono la via al Tiepolo, e nello stesso modo che gli scenografi abilissimi di Bologna ed il Piranesi cercavano di riprodurre gli effetti del sole sulle architetture, il Tiepolo cercò di riprodurli sulle figure; ed avveniva perciò quella modificazione essenziale del disegno che non rappresentava più coi contorni, ma con le macchie delle ombre.

Col Tiepolo il mondo fantastico dei barocchi ebbe un aspetto di verità improvvisa, e parve che dalle pareti aperte a foggia di teatro recitassero gli attori, che sui soffitti le deità fantastiche volassero. E se tutto questo mondo della fantasia era delineato e circoscritto intorno all'edificio, nello stesso modo che la pittura di Bruges era costretta ed immobile sull'ancona sacra, come dal mondo dei pittori fiamminghi doveva surgere la visione fresca di Giorgione, dalla pit-

tura sulla calce, ma luminosa, del Tiepolo doveva nascere l'idea della scolorazione del sole, in modo così efficace da incontrarsi con la rotta degli impressionisti i quali, ampliando l'arte del paesaggio, cercarono di mettere i quadri di figura nella luce e nell'atmosfera.

Fin dal seicento questo modo italiano ebbe al di là delle Alpi una sensibile influenza, e se il grande pittore del secolo diciottesimo in Francia, Antonio Watteau, si fece sulle pitture dei Veneti del cinquecento, deve aver conosciuto per le incisioni degli stessi Tiepolo l'ultima finzione italiana, si dev'essere imbevuto di questa grazia italiana nella quale riverberava il suo gentile libertinaggio francese.

Le forme del naturalismo italiano furono così destinate a vivificare l'espressione della pittura moderna; ove questo naturalismo non avesse sussidiato qualche cosa di necessario alla vita, per sola forza întima, non avrebbe generato nulla, ma, penetrato nelle chiese della reazione cattolica, commentò una distinta storia dell'anima, penetrato nella casa indicò la libertà dello spirito, e mentre nell'iconografia sacra, varia, espressiva, rappresentava quel dramma appassionato che mancò sul teatro italiano, indicava nel mondo profano l'amore alla vita, la bellezza della vita, la necessità della seduzione.

Chi riassunse e trasportò per primo fuori d'Italia questo concetto appassionato e lirico fu Rubens, e nella Roma succeduta alla Roma del Rinascimento, i «romanisti», pellegrini dell'arte, desumevano tutti quei

caratteri che poi le altre nazioni svolgevano ed ampliavano.

È noto che a Roma, Rubens fece quella copia della « Deposizione » del Caravaggio, oggi nella galleria Liechtenstein, che copiò il Buonarroti della Sistina, che la sua « Comunione di san Francesco » è una trasformazione della « Comunione di san Girolamo » del Caracci, che la sua « Discesa dalla croce » derivò da Daniele da Volterra; ma è stato poco osservato come Rubens paesista anzichè dai nordici, Patinir, Bosch, Breughel, derivi dal paesaggio di Giorgione, Tiziano, Caracci e Tassi e che quando nelle rappresentazioni mitologiche, nei tornei, nelle « Kermesse » dipinge il carnasciale fiammingo, prosegue l'indole del paesaggio veneto e bolognese, precursore delle ideali fantasie d'Antonio Watteau.

Viaggiando nelle Fiandre, esaminando l'arte fiamminga del secondo periodo, il sentimento di emotività italiana che lo informa impressiona, e quando il viaggiatore dal confine belga passa in Olanda sente cambiare assolutamente l'atmosfera ideale. Non più santi, non più madonne, non più veneri, non più sirene, ma ritratto, ritratto e paesaggio.

Il passaggio per un italiano è brusco, e, prima ch'egli possa intendere la espressione civile di quell'arte che ha rappresentato i soldati, gli eroi che insanguinarono, ma liberarono il paese dal dominio spagnuolo, ha bisogno di un certo sforzo intellettuale. Poi lo stesso amore di quei paesisti che predilessero il suolo na-

zionale conquistato agli invasori ed al mare, assale il riguardante, e la vita intima di quel popolo, narrata dai cosidetti piccoli maestri, appare lucidamente.

La prima impressione è che dal seicento appariscente, fastoso, carnale di Rubens e Jordaens, si sia ripenetrati nei primitivi di Bruges, e che anche tutti quei pittori olandesi abbiano costruito un mondo a sè, determinato, e proposto a far contrasto con quello italianizzante, spagnuolo e fiammingo.

Come nei ritratti dei nobili e dei mercanti, dipinti dalla scuola di Bruges, noi li vediamo riprodurre l'intimità e la vita dei borghesi d'Olanda, e come in Van Eyck, Bosch, David, de Blees, pittori del paesaggio fiammingo, vediamo in Ruysdael, Hobbema, Van der Veld, ver Meer van Delft riprodotto ed amato il paesaggio olandese. Ma l'immobilità, quasi ieratica, dei personaggi di van Eyck, Memling e Van der Weyden, la stabilità sistematica del paesaggio fiammingo, si sono trasformate nella rappresentazione d'una vita civile matura, circondata dal lusso dell'intelligenza e del benessere, e nella visione sentimentale del terreno prezioso che si svolge tra le rive del mare ed i canali d'irrigazione.

Abituati infine a penetrare la vita di questo popolo scientifico ed artistico, amato il paese, le città, gli uomini, si può anche giustamente intendere, quale significazione vi abbia Rembrandt, rappresentante genuino dell'opera d'arte indipendente, fine a se stessa, valevole come un libro, commerciabile.

In Rembrandt appare per la prima volta il tipo dell'artista come lo concepiamo noi, rappresentato dalle sue opere, che vende direttamente al pubblico senza preoccuparsi di cercare mecenati nelle corti e nel clero.

Egli è solo preoccupato ad esplicare se stesso, e l'estensione della sua sensibilità è immensa; come il Rubens egli è capace di fare tutto, ma a differenza del Rubens che in tutte le sue cose nudre il ricordo dei predecessori, nell'espressione dei sentimenti e nella rappresentazione delle scene, egli inventa.

Da notare due cose: che Rembrandt è olandese e forse d'origine ebraica (d'origine ebraica sono i Ruysdael), e queste qualità dell'uomo hanno una particolare significazione in tutta l'opera, perchè nelle leggende pagane e cristiane portava una interpretazione eccezionale, così umana che mòlte volte fa pensare al grande poeta tedesco israelita Enrico Heine.

Intanto, prima qualità necessaria a tutta l'arte fine a se stessa, Rembrandt ha una sincerità assoluta, e la convinzione con la quale si rivolge al pubblico affascina. Si può dire che con lui nasce l'indole dell'artista moderno, che non avendo nè ancone da dipingere nè grandi pareti da decorare, affina silenziosamente il proprio ingegno, facendo affidamento sul contagio spontaneo.

Sono poche le grandi tele del Rembrandt che gli vennero commesse, ed in queste come nella « Ronda notturna », non sapeva compiacere i com-

mittenti, tanto vero che i componenti della compagnia del capitano Franz Banning Cocq non si riconobbero nel quadro ed ordinarono a Van der Helst un altro dipinto.

In tutte le composizioni mitologiche e storiche, invece, Rembrandt precursore di Boecklin intuisce l'avvenimento con attitudine nova ed eccentrica; e dove stupisce, rivelazione d'animo potente, è nella figurazione di Cristo; un Cristo che non è quello dei protestanti e di Rénan, che è lontano dalla Chiesa cattolica e che sveglia in noi una sepolta imagine.

Le impressioni che producono tali rappresentazioni toccano il cuore; il Cristo con i pellegrini di Emaus, al Louvre, nella sua semplicità esalta; e quell'ardente figura del Redentore che ad un tratto si rivela ai pellegrini sorpresi, è un linguaggio che, inteso, eclissa momentaneamente tutte le altre imagini di Cristo.

E poi le incisioni di Cristo presentato al popolo, di Cristo circondato dai poveri e dagli storpi, di Cristo innalzato e deposto dalla croce, sembrano l'ampliamento meditativo di quanto Michelangiolo da Caravaggio aveva brutalmente intravisto.

Ritrattista famoso, e se il ritratto della vedova dell'Ammiraglio Swartenhout può reggere il confronto coi più belli, il quadro dei « Sindaci dell'arte dei drappieri » è unico.

— Ed allora, come va che nel quadro della ronda notturna il ritrattista fallì ?

— Bisogna che io vi racconti due impressioni

personali sulla « Ronda notturna » e sul « Sogno di Dante » di Gabriele Rossetti. Io immaginavo l'uno e l'altro come due piccoli quadri, e con mia grande sorpresa li trovai grandi al vero.

Se io vi dicessi che la « Ronda » sia il quadro che più mi ha fatto impressione tra i quadri di Rembrandt, direi una menzogna; il quadro apparisce senza linea e senza quell'intima idea che anima le altre opere di Rembrandt, i ritratti compresi. Nel centro del quadro, nel fulcro del dipinto, c'è una bambina vestita di bianco, illuminata da una luce argentea, che porta delle galline uccise; cosa significhi, non si capisce. È una stranezza d'uomo d'ingegno, ma se io dovessi ammirare l'opera di Rembrandt da quel solo quadro, non mi darebbe lo sgomento che m'infonde l'opera sua.

In senso opposto, quando a Liverpool vidi il quadro di Gabriele Rossetti, rappresentante le donne che coprono il cadavere di Beatrice con un velo, mentre Amore conduce il Poeta davanti alla imagine, ed in fondo si vedono la gloria e gli angeli rossi che assumono in cielo l'anima di Beatrice, e tutto il dipinto cosparso dalle macchie rosse dei significanti papaveri, ebbi una sensazione inesplicabile, perchè non solo non avevo supposto quel quadro in grandi dimensioni, ma neanche avrei mai supposto che le falsificazioni del primitivismo italiano potessero assumere una tale intensità di rappresentazione.

La figura di Dante Gabriele Rossetti è nella storia

dell' arte, incredibile. Disegnatore scorretto, affettato, coloritore penoso ed esasperato, poeta idealista fra un popolo positivo e sentimentale, egli è vissuto nell'atmosfera grigia di Londra, la quale, se è capace d'ispirare artisti come Turner, Gainsbourough, Reynolds, è inadatta a nudrire l'anima appassionata di chi, come Rossetti, sognava l'Italia attraverso la fantasia di Dante.

Allora, vi dico, provai una sensazione opposta a quella suscitatami dal quadro di Rembrandt, e compresi come le vaste dimensioni abbian bisogno d'una adeguata concezione vasta, per cui la stessa misura del quadro è un'espressione. E se provai come un rammarico vedendo che la « Ronda » era di grandi dimensioni, ebbi in me stesso la mortificazione morale d'aver potuto supporre che il « Sogno di Dante » potesse essere piccolo come un quadretto di Giorgione e di Watteau.

Ma torniamo al Rembrandt.

Un genio complesso come quello di Rembrandt non poteva rimanere isolato nel suo paese, perchè vicino all'anima commossa del poeta c'è l'anima commossa del pittore, e basterebbe la scuola di Delft derivata da lui, per renderlo benemerito della scuola olandese. Un ricco signore, Karel Fabricius, amò Rembrandt, ne fu scolare, e da lui ebbe origine quella improvvisa scuola di Delft, che dette due grandi dei cosidetti « piccoli maestri » ; Peter de Hoog, e Jan ver Meer van Delft.

Questi due pittori quasi si somigliano; hanno rappresentato delle scene d'interni, scene familiari, piccole riunioni di musicisti, hanno rappresentato l'incanto della vita intima olandese. I loro quadri sono pieni di dolcezza; ogni colore, e perfino il bianco, canta in essi un'armonia specifica; ombra, luci, mezzetinte sono colore, e la seduzione che l'opera loro esercita fa intravvedere, invidiare la vita di quei nobili mercanti olandesi, che erano nello stesso tempo anime di scienziati, di filosofi e d'artisti.

Le donne han tutte una grazia così familiare che ispira l'affetto: elegantemente vestite, lettrici attente, musiciste comprese, sembrano essere lo spirito vivificatore delle case raccolte, ordinate; e dagli ambienti, dalle suppellettili si comprende come la vita della borghesia olandese dovesse sentirsi superba di vedersi rappresentata in un monumento pittorico che era esaltazione della vita civile.

— Le tue parole ci richiamano alla memoria i quadri intimi dello Chardin. Vi è in essi, forse, un riflesso dei pittori olandesi?

— Lo stabilire confronti fra artista ed artista è per lo meno fastidioso: sebbene l'uno e l'altro rappresentino la vita della borghesia, tra la pittura del ver Meer van Delft e quella dello Chardin c'è, se non correlazione, eguaglianza d'intenzioni. Ma mentre ver Meer van Delft è ricco, succoso di colore, Chardin è grigio, grigio dorato, lievemente irreale, e la finezza di questi si compiace degli effetti tenui e delicati fra le

pareti domestiche in aneddoti più toccanti; con minori doti plastiche narra con più commozione la gentilezza della casa francese.

Si racconta che quando presentarono a Luigi XIV alcuni quadretti di pittori olandesi e fiamminghi, il re guardasse diffidente le opere e dicesse: — « Ôtez-moi ces magots ». Se fosse stato possibile mostrare al gran re dipinti del Watteau e dello Chardin che rispecchiano due significazioni distinte della spiritualità francese, egli avrebbe egualmente esclamato: — « Ôtez-moi ces magots », perchè la pompa dell'arte imperiale borbonica era una esteriorità decorativa che doveva beneficare l'arte francese appunto delle ribellioni intellettuali che provocava.

Il lusso cortigianesco aveva soffocato l'espressione della vita negli stessi ritrattisti, e Mignard, Rigaud, fastosi, paiono mancar d'anima. Le vesti ampie, le grandi parrucche, sono una specie di barocchismo esteriore, perfetto in sè, ma lontano dal valore dei pittori inglesi che videro, nel loro secolo, la vita vestita con gli abiti dei barocchi.

La scuola inglese nasceva all'arte nel diciottesimo secolo senza primitivi, matura, ed in ordine cronologico il primo pittore che apparisse in Inghilterra, maestro completo, è l'Hogart, il quale si formò a contatto della scuola fiamminga ed olandese. Hogart è un umorista profondo e pretendeva fare della moralità con l'arte; appunto perciò guardò la società inglese con occhio eccezionale e ne descrisse alcuni

peculiari caratteri che i pittori susseguenti, Reynolds, Hoppner, Romney, Gainsbourough, seppero ritenere.

Giosuè Reynolds è il pittore inglese più a contatto del continente; viaggiò in Italia, conobbe i pittori italiani e, nell'accademia istituita da Giorgio III, leggeva delle lezioni sull'arte che riassumevano osservazioni e criteri personali.

In una di queste letture, appassionato amatore della pittura veneta dell'ultimo periodo, affermò che sarebbe stato impossibile ad un pittore dare l'idea della vita senza il sussidio di un potente colore: il rosso. Reynolds, ad imitazione dei pittori veneti della fine del cinquecento, preparava appunto col rosso i suoi quadri, e quest'affermazione fece sorridere il Gainsbourough il quale dipinse allora il celebre « Blue Boy » dove tutto il quadro, fondo, vesti, intonazione, è in una gamma azzurrastra.

Alcune lezioni del Reynolds vennero tradotte in italiano, stampate a Firenze, e la prefazione del traduttore avverte: — « Parrà strano che nel paese delle « arti si stampino le parole di questo pittore d'oltre « alpe, ma è bene che esse siano conosciute dagli « italiani, perchè dimostrano il modo come dagli ar- « tisti stranieri è veduta l'arte italiana ». Ed alcune parole di Giosuè Reynolds, relative al decadimento dell'arte pittorica italiana, si rivolgono come incoraggiamento ai colleghi. Esse dicono: « Noi inglesi abbiamo la fortuna di non dovere disimparare nulla ». Infatti gl'Inglesi che non dovevano disimparare nulla,

si spinsero sulla via della pittura conquistatori. Bisogna visitare qualcuna di quelle esposizioni che gl'Inglesi amano fare periodicamente, e vedere una raccolta dei loro ritratti per misurare la vitalità che quegli artisti portarono nella pittura. Ne fecero arte di colore senza generalizzazioni, dipinta in tutte le sue parti, e l'atmosfera che circonda queste opere è talmente compresa della atmosfera inglese, che molte volte guardando la luce tenue illuminare attraverso le nebbie il biondo roseo delle donne insulari, vi ho riconosciuto il senso peculiare della pittura del diciottesimo secolo.

Storicamente il primo pittore di paesaggio inglese è Gainsbourough, e per la rivalità che esisteva tra lui e Reynolds, come ritrattista, Gainsbourough si offendeva di venire proclamato grande pittore di paesaggio. In verità il paesaggio di Gainsbourough è convenzionale senza carattere intrinseco, e se l'autore non avesse lasciata fama di ritrattista, eguale se non superiore al Reynolds, la sua rinomanza sarebbe tramontata.

Parleremo del paesaggio, e del paesaggio inglese; ma ora, come per i pittori fiamminghi della scuola di Bruges, per i pittori pompeiani, per i pittori italiani descrissi, è necessario vi accenni come dipingevano i pittori inglesi.

Vi ho parlato delle preparazioni rosse di Reynolds. I ritrattisti inglesi preparavano dunque i loro quadri con un monocromo spesse volte fiammante e li dipingevano con una larga e generosa pasta di colore mista

ad un veicolo ottimo sebbene soggetto alle screpolature: l'olio di lino cotto. Soleva dire Reynolds: « la pittura più sicura è quella che screpola ».

Generalmente i fondi di questi ritratti rappresentano architetture convenzionali, angoli di giardino, convenzionali pur essi. Le vesti delle donne sono ricchissime, quelle degli uomini a colori decisi sui quali le carni e le faccie paiono rilucere. Pittura esuberante, la colorazione delle ombre così esasperata che nei volti non teme di essere di un rosso deciso, questi ritratti dànno un senso di vita prepotente, le figure rappresentate paion vivere una vita più intensa di quella degli spettatori. Per analogia la colorazione ricorda Tintoretto.

Storicamente il capostipite della pittura inglese è William Hogarth; l'Hogarth fu nei quadri a serie e nelle raccolte d'incisioni un pittoresa tirico-moralista; esponeva in tante rappresentazioni successive il carattere della vita inglese e descriveva pei sopravvenienti il tipo del ritratto, l'attitudine del quadro aneddotico, della illustrazione. Ma se in tutti questi campi i pittori inglesi si sono mostrati eccellenti, grandi, l'artista che insegnava agli inglesi ad esprimersi pel sentimento individuale doveva essere infine Gabriele Rossetti. Le allegorie di William Blake esulano dal campo pittorico, per diventare illustrazioni, le rappresentazioni di Ford Medox Brown, arcaicamente ricostruite, sono l'aneddoto storico, la decorazione non era mai apparsa in Inghilterra. Verrio leccese, tanto amato da Carlo II, era

un ben mediocre decoratore. La poesia inglese non aveva fino allora trovata una ripercussione nel disegno delle arti plastiche.

Nel settecento i pittori inglesi si burlavano dell'arte ideale degli italiani, che chiamavano facile e falsa. L'Hogarth, per una scommessa, pretese dipingere un quadro sul tipo di Correggio, « Gismonda che piange sul vaso contenente il cuore dell'amante ucciso » oggi alla National Gallery, pittura misera che, ove non commentasse l'episodio, certamente sarebbe esulata dalle pareti della galleria. Quando a Londra non era ancora aperta la Tate Gallery che contiene le opere contemporanee, nella National Gallery, a pochi passi della « Gismonda », stava esposta la « Beata Beatrice » dipinta da Gabriele Rossetti per commemorare la morte di Elisabetta Siddal moglie ed appassionata collaboratrice dell'artista. L'opera del Rossetti, manifestazione di sentimentale primitivismo, indicava la distanza che corre tra un'opera sentita ed una contraffazione, indicava in Inghilterra l'esistenza della passionalità estetica e della commozione intelletuale.

— Dobbiamo allora credere che il movimento preraffaellita sia nato precipuamente dallo sbocciare di questo animo latino nelle nebbie del nord?

— Oh no! Il preraffaellismo ebbe tutt'altra natura che quell'estetismo italianeggiante che poi Gabriele Rossetti gl' impose. Nacque per essere un'arte verista austeramente precisa, scrupolosamente copiata dal vero e se giocando sulle parole dovessi dire qual'è stata l'opera

del Rossetti nel preraffaellismo, dovrei dire che egli lo ha « raffaellizzato » fuorviandolo verso quelle forme espressive della rinascenza, che Michelangelo aveva vivificate a significar la passione. Se dovessi indicare i fratelli spirituali delle misteriose figure del Rossetti accennerei o le statue della cappella di san Lorenzo o lo schiavo del Louvre perduto, abbandonato in un sogno.

Preraffaelliti ostinati furono Medox Brown, il Millais della prima maniera, Holmann Hunt che copiavano fotograficamente ogni cosa dal vero imponendo alla loro coscienza una scrupolosità incrolladile.

Per questo, poco fa, parlavo della veduta del Mar Morto conosciuta sotto il nome di «,Scape-Goat » per la cui esecuzione Holmann Hunt si recò in Palestina riuscendo a dare la visione completa d'un paesaggio del sud. Dante Gabriele Rossetti per fare un quadro simile non si sarebbe mai mosso da Londra nell' istesso modo che Michelangelo quando doveva tramandare, sulle celebri tombe, l'effige di Giuliano e Lorenzo dei Medici, non si preoccupò affatto di rappresentarli somiglianti. I paesaggi che appariscono nei fondi di Gabriele Rossetti sono amorfi, non stanno nè in cielo nè in terra e vivono di sogno come le sue creature.

La sua personalità nell'ambiente in cui visse pare un enigma, com'è un enigma Federico Faruffini nato a Milano e morto a Perugia nel 1876. Pittore squisitamente italiano, Faruffini è come un fratello spiri-

tuale di Gabriele Rossetti, con la differenza che questi, poeta, vissuto nella società inglese ricca, colta, finì con l'essere compreso ed amato, mentre il povero Faruffini vissuto nell'aridità dell'ambiente italiano contemporaneo, dopo aver lasciato d'esercitare la pittura, si avvelenò.

Preso nel senso stretto della parola « pittore », Faruffini è molto più pittore del Rossetti: vivendo in Italia, rappresentando scene italiane, egli stava a contatto delle città, aveva a portata di mano gli esemplari della razza, mentre l'altro non volle mai venire in Italia. Rossetti aveva a sdegno l'Italia contemporanea, ai suoi occhi l' Italia era solo quella dei primitivi e dei poeti fino a Petrarca.

Facendo un parallelo tra i due pittori si vede in Faruffini l'artista che evoca, in Rossetti quello che sogna; non ostante i due pittori hanno dei punti di contatto sensibilissimi. Per esempio, « Dante sorpreso dagli amici mentre sta disegnando le figurette d'Angeli » dipinto dal Rossetti, nel taglio della composizione pare quadro di Faruffini; il quadro del Faruffini, « Sordello » al museo di Brera, quadro a foggia antica, sormontato da una lunetta con l'episodio dantesco, pare una composizione di Rossetti, e così la « Gioventù di Lorenzo dei Medici » il « Boccaccio che spiega Dante » il « Cesare Borgia », la « Martire del Nilo » paion quadri immaginati dal Rossetti l'autore del « Paolo e Francesca », « Lucrezia Borgia lavantesi le mani », « Incontro di Dante e Beatrice in cielo e in terra », « Il sogno di Dante ».

— Tu finora hai spiegate le influenze più strane e lontane, gl'individualismi più accentuati, un'arte unita e divisa insieme, primitiva, classica, moderna. Noi ci sentiamo come sperduti tra queste varie tendenze ed interferenze: vuoi farci vedere come intendi tu la facoltà reale, duratura dell'arte sulla nostra vita sociale e culturale?

— Con questa domanda entrate nel profondo della questione e provocate una risposta d'indole generica la quale può anche concludere questa nostra conversazione preliminare.

Senza tema di venire smentiti si può asserire che le varie forme delle arti sono state delineate tutte. Elaborandosi l'architettura si definì la scultura, ed elaborandosi la decorazione si limitò l'arte del paesaggio; maturandosi il paesaggio si determinarono le forme del quadro fine a se stesso, ed i progressi che secondo l'indole dei popoli e delle società civili si compiranno, saranno sempre immancabilmente incanalati in queste delineate forme.

Sono ancora quei principii riconosciuti dal Lessing, e date le varie costituzioni dei caratteri, l'arte pittorica progredirà, ma rimanendo, per essere efficace, nei determinati limiti.

Perciò io vi parlerò in seguito della pittura di ritratto, della pittura di paesaggio e della pittura decorativa.

In linea generale si può dire che tutto il mondo moderno vive alle spalle di quel mondo civile creato

dalla rinascenza italiana che, non solo diede forma al palazzo, alla chiesa, all'edificio pubblico, alla biblioteca, alla università, al museo, asili dell'attività intellettuale; ma esplorò e concluse le forme esteriori delle arti plastiche destinate a contenere le nostre emozioni estetiche.

Iniziando queste conversazioni vi feci noto un fatto significativo: nell'istesso tempo che l'arte gotica moriva e l'umanità esulava dalla cattedrale per entrare nella vita; l'architettura mediterranea sviluppata sotto l'impero degli Antonini, elaborata dai bizantini, dai lombardi, perfezionata da Brunellesco, Alberti, Bramante, Michelangiolo, Palladio, l'architettura orizzontale e stesa lungo la terra come per immedesimarvisi, combatteva l'altra, verticale che parve significare un'aspirazione dei popoli verso l'al di là.

E mano a mano che essa guadagnava la Francia, l'Inghilterra, la Germania com'espressione dell'umanesimo, quei popoli accoglievano l'ordine spirituale della vita instaurata dalla rinascenza itàliana.

Parve che la formazione dei grandi stati del nuovo continente dovesse creare esigenze nuove per una vita nuova; ma poichè nell'America le città cominciarono a svilupparsi accettando quanto l'Europa civile aveva accettato dalla rinascenza, gli edifici furono assolutamente ispirati a quelli europei; nemmeno il ferro, elemento nuovo, apportò modificazioni vere all'espressione dell'arte e forme nuove non poterono nascere.

Naturalmente la scultura e la pittura hanno seguito

le sorti dell'architettura, e se oggi possiamo ripetere i nomi d'artisti americani celebri, essi entrano nell'ambito dell'arte europea. L'uomo ha trovato completamente l'equilibrio tra il mondo esterno e l'interno, e le forme nelle quali contiene i suoi sentimenti civili sono talmente delineate e sicure che non c'è possibilità nè bisogno d'inventarne altre.

Negli ultimi anni abbiamo visto il mondo facoltoso d'America venire in Europa per conquistarvi a prezzo d'oro i capolavori dell'arte antica, come se il nuovo continente sentisse la necessità di nobilitarsi con gli esemplari della nostra storia civile.

Il mondo pare non possa fare a meno di quanto l'Italia ha artisticamente creato, e man mano che la cultura progredisce ed illumina se stessa, rivendica pure all'ammirazione gran parte di quell'arte che il pregiudizio ci aveva fatta considerare come un'aberrazione. Se per una supposizione inverosimile, domani un cataclisma inghiottisse la penisola italiana, con i monumenti della sua storia, il mondo troverebbe spezzata la sua integrità, e vivrebbe una specie di medio evo durante il quale i popoli faticherebbero secoli per rifare quello che l'Italia aveva creato.

Non solo dunque con la civilizzazione di nuove terre il numero delle significazioni d'arte non si è allargato, ma osservate il fatto notevole che le attuali mostre biennali di Venezia ci hanno fatto constatare; il mondo artistico si è ristretto. E nell'istesso modo che in America si ripetono una decina di nomi di

grandi contemporanei, noi pure diciamo gli stessi nomi di artisti mondiali, fra i quali anche nomi di americani sono compresi.

Pare che le conclusioni ultime dell'arte si facciano sempre più rare e difficili, e che l'arte del passato sia immobile, inalienabile e viva. Uno scultore moderno, per esprimere se stesso, deve fare i conti con Fidia, Prassitele, Donatello, Verrocchio, Michelangelo, Bernini, nell'istesso modo che il pittore deve lottare con la congerie dei grandi maestri, il cui spirito permane.

E non solo perciò è difficile creare forme esorbitanti, ma è difficile anche aggiungere a così elaborato discorso frasi espressive; e supporre che forme di pittura esulino dall'attuale cerchio è assurdo. E' necessaria invece, in tutti gli artisti, l'esatta cognizione di quello che è esistito, perchè solo allora le vigili menti potranno antivedere la luce ed evitare a se stesse l'errore di aprire porte già aperte o di sfondare mura abbattute.

II.

DELLA ICONOGRAFIA

Parlare della iconografia è necessario per facilitare l'esposizione delle successive letture: ne parleremo sommariamente, ma parlarne è inevitabile perchè spiega i movimenti rappresentativi in determinati periodi e le trasformazioni delle singole espressioni d'arte per arrivare a noi. Ne faremo un esame per vedere come si modificasse nel cammino dei secoli e specialmente per gli avvenimenti della cattolicità. Tralasceremo perciò d'intrattenerci dei popoli mediterranei antichi: la teratologia mitologica degli egizi entrò nelle nostre arti decorative come diabolica ed il senso della scultura monumentale granitica fu in Europa ignorato. Riguardo all'arte greca vera, questa ebbe limitata influenza anche su Roma classica e quando sulla prima metà del secolo decimonono si scoprì la vera arte greca, anche quella dei primitivi, essa parve rivelata, ma lontana da noi.

Allora si parlò di un secondo rinascimento, d'un rinascimento greco pel quale i tedeschi furono molto teneri. Il rinascimento greco-tedesco però si limitò allo pseudo greco di Monaco e di Berlino, all'architettura del Klenze, dello Schinkel, alla scultura dello Schadow e del Thorwaldsen, alla pittura del Cornelius e del Preller. Ma dovremo insistere sulle caratteristiche dell'arte italiota che si ricollegano al sentimento dell'arte italiana, avvertendo come i maggiori storici dell'arte antica, in gran parte tedeschi, hanno sempre inteso negare l'Italia inventrice dell'arte classica, affacciando l'idea che quanto esiste a Roma di arte classica sia originario delle isole dell'Egeo e dell'Attica.

Quando Winkelmann gittò le basi della storia dell'arte e tentò di discernere nell'enorme materiale dei musei italiani, osò definire da quei frammenti i caratteri dell'arte greca: Winkelmann però non è mai stato in Grecia; ignorò qual'è l'arte greca e gli unici monumenti dorici che vide furono i templi di Pestum che a confronto del dorico attico sono colossali, di natura differente e molto più antichi del Partenone.

Ricordiamo pertanto come nello sviluppo degli ordini architettonici greci, la parte che ebbero le colonie dell'Asia minore e dell'Italia meridionale non fu indifferente. L'ordine ionico per la sua pianta croceiforme, accusata dai capitelli, è d'evidente origine asiatica; l'Italia in Sicilia ed a Pestum possiede gli incunabili dell'ordine dorico, ed i romani dovevano, in seguito, sviluppare l'ordine corinzio con tale venustà

che nella Grecia stessa, oltre che nell'Asia, significò la conquista romana.

Le prime imagini iconografiche italiote apparvero nel quinto secolo e nelle metope di Selinunte noi ne possediamo gli avanzi. Le metope, per il carattere, sono parallele a quelle del tempio di Giove ad Olimpia, ed il basso rilievo sulla sedia di Venere, oggi alle Terme Diocleziane, opera italiota, ha caratteri quasi simili.

Le monete della Magna Grecia, se non superiori alle monete greche, paiono essere state coniate per dimostrare appunto l'esistenza di un'arte indipendente nella penisola ed in Sicilia. Il celebre auriga di Delfo, frammento del gruppo votivo mandato da Gerone di Siracusa in memoria della sua vittoria alle gare d'Olimpia, è nell'arte greca un'opera eccezionale, con caratteri peculiari che palesemente accusano un'altra indole.

Gli storici non possono tessere con precisione una storia iconografica dell'arte della Magna Grecia, perchè quando l'Italia meridionale cadde sotto il dominio di Roma venne quasi completamente spogliata delle opere d'arte, e quello che dopo la caduta di Roma sopravvisse andò confuso con la congerie dei frammenti. Ma nel secondo secolo avanti Cristo s'era sparso in tutta Italia il gusto d'una scultura fittile che riproduceva un'arte figurativa assai affine all'arcaismo siculo; vi è ragione di credere che quei frammenti siano la divulgazione d'un'arte contemporanea fatta da artisti girovaghi che riproducevano, per i devoti, opere note e venerate.

I frammenti, quasi sempre policromi, rispondono ad un sentimento innato nell'Italia centrale e meridionale: paiono dettati da quella stessa iniziativa decorativa che nel medioevo sparse lungo la costa tirrena, dalla Sicilia a Pisa, il gusto d'una architettura tassellata d'oro e di pietre preziose, vivificata dalla rinascente scultura. Le ornamentazioni dei tempietti fittili di Satricum, Alatri, Falleri, dimostrano che il gusto di quell'arte era condiviso così dalla Etruria come dal paese dei Volsci.

Ciò vi prevenga che, riallacciandosi per affinità con i caratteri dell'arte primeva, vedremo quelle stigmate e quei caratteri riaffacciarsi spontanei nel medioevo; e così come le prime statue romane hanno un accento che nella decadenza, ad esempio nella testa colossale di Costantino, nel busto di Magno Decezio al Capitolino, nel colosso di Valentiniano a Barletta, riappare; la statua di san Pietro al Vaticano, ancora un mistero storico, ha affinità di carattere così con i ritratti di Aulo Metello a Firenze e con il preteso Giunio Bruto del Campidoglio, come con il risurgere della scultura nel duegento.

I templi eretti dai romani fino alla fine della repubblica non erano di grandi dimensioni, eran coperti dalla capriata e nella cella del nume si trovavano pitture come quelle rinvenute nel tempio di Ercole ad Herculaneum. Sotto i Flavi e gli Antonini, abbandonata la semplicità aurea dell'epoca d'Augusto, l'architettura sacra e civile si slanciò arditamente sulle volte e di-

venne decorativamente plastica: le ornamentazioni si chiaroscurarono, le colonne si ornarono, si torsero, le modanature si accentuarono, e fra lo splendore dei rivestimenti di metallo dorato e delle pietre orientali colorate, apparvero le prime decorazioni a musaico vitreo.

Le traccie se ne trovarono a villa Adriana presso Tivoli e fra le rovine imperiali di Anzio: i più antichi monumenti figurativi però che si conoscono sono le decorazioni nel sepolcro delle figlie di Costantino sulla via Nomentana.

Dai superbi pavimenti in pietra policroma si può arguire come nei catini delle absidi e forse nei fregi corréssero delle decorazioni musive perfette, e l'abside di santa Rufina al battistero leteranense, ornata di viticci a fondo azzurro, ne dev'essere un riflesso.

Nel sepolcro delle figlie di Costantino vediamo per la prima volta rappresentato Cristo barbuto con i capelli spioventi sulle spalle. Nelle catacombe romane, sui sarcofaghi dell'epoca costantiniana, Cristo veniva rappresentato imberbe ed imberbe sotto le sembianze di Orfeo, e nella imagine del « Krisoforos » l'agnello sulle spalle.

Dal quarto secolo al sesto, dalla chiesa di santa Pudenziana e la basilica di san Paolo al battistero degli ortodossi a Ravenna, al catino dei santi Cosma e Damiano, Cristo si effigiò barbuto, i capelli scendenti sulle spalle, ma, pur sempre nel sesto secolo a Roma, e nel sepolcro di Galla Placidia a Ravenna e nella chiesa di san Vitale si rappresentò sbarbato. Nel

secolo settimo appaiono in Sicilia le figure di un Cristo dalla barba folta, l'occhio minaccioso, ed a Monreale, la mezza figura, occupa tutto il catino del l'abside come cristallizzato nell'exedra. Nel secolo seguente la chiesa di Roma doveva divulgare una imagine più umana e quella fisonomia definitivamente accolta dalla chiesa cattolica, serena, lievemente triste, dai capelli spartiti in due, non più spioventi, ma raccolti intorno alla testa in una sagoma ovale e poi scendenti sul collo. È derivata dalla imagine greca conservata dall'ottavo secolo nella cappella palatina pontificale, la così detta imagine « acheropita », ossia, eseguita senza aiuto delle mani, e che si riteneva il ritratto autentico del Salvatore compiuto dagli angioli.

Quest'opera apparve in Roma nell'ottavo secolo, durante la persecuzione degli iconoclasti, quando il concilio vaticano condannava l'eresia ed innumeri opere d'arte bizantine, venerate, affluivano nell'Urbe portate dagli artisti e dai monaci che vi si rifugiavano.

Il volto santo è simile a quello del nono secolo che si vede in un musaico nel nartece di santa Sofia a Costantinopoli e che rappresenta Cristo sedente sul trono, benedicente, ed adorato da un imperatore. Nella basilica di san Giovanni al Laterano si vede un medaglione con l'imagine di Cristo, e nella composizione del tredicesimo secolo pare così arcaico che il de Rossi lo stimò del quinto secolo innestato nel nuovo musaico: è invece una riproduzione dell'imagine « acherotipa » conservata nel « Sancta Sanctorum ».

Per comprendere la differenza che corre tra questa e le imagini di Cristo antecedenti, basta confrontare questo medaglione con quello del quinto secolo che decora l'arco trionfale di san Paolo fuori le mura.

La stessa imagine « acherotipa », nel secolo tredicesimo, fiancheggiata da due candelieri accesi, diventò 'impresa ospitaliera della pia fondazione di Iacopo Colonna e tutto il quartiere di san Giovanni, che fino al Colosseo dipendeva dall'ospedale, era fregiato, sulle mura delle case, da piccoli bassorilievi marmorei che in parte si conservano ancora. Io ho potuto rintracciare le più antiche, riprodotte in una specie di pane eucaristico in marmo anticamente issato sur una colonna all'ingresso dell'ospedale e sulle mura della cosidetta taverna « della Sposata » sulla piazza di S. Giovanni. Una terza assai più recente esposta sulle mura della camera mortuaria a me paredi Mino da Fiesole.

Stabilito il tipo, dal decimo secolo a Giotto, la effigie di Cristo si mantenne simile e la troviamo così nell'abside del duomo di Pisa, come nel battistero di Firenze e in san Miniato al Monte, nel dipinto del Cavallini a santa Cecilia, sul trittico di Giotto in san Pietro, nel musaico di santa Maria Maggiore del Rusuti e del Torriti.

Il tipo degli apostoli invece si determinò subito, e determinati sono sui più antichi vetri cristiani a foglia d'oro conservati nel Vaticano, i profili di Pietro e Paolo. Nell'absidiola di santa Costanza vicino a Cristo

che annuncia a Pietro e Paolo la nuova legge i due apostoli appaiono caratterizzati e romanamente vestiti; e romanamente vestiti sono a santa Pudenziana, nel battistero degli ortodossi a Ravenna, sull'arco trionfale di san Paolo, sull'abside dei santi Cosma e Damiano. Attraverso le trasformazioni bizantine, ed a Costantinopoli stesso, gli apostoli mantennero sempre gli abiti solenni dei senatori antichi. La bella caratteristica statua di san Pietro al Vaticano, dalle stigmate italiote, ritenuta del quarto secolo, attribuita dal Didron al tredicesimo, ma rimasta fino ad oggi un mistero d'arte, suggerì, forse, tutta l'iconografia del principe degli apostoli la quale nella chiesa cattolica fu la più costante.

Nell'istesso modo che il sepolcro di Galla Placidia ci ricorda le composizioni allegoriche dei bassorilievi romani, i due celebri musaici di Ravenna, rappresentanti Giustiniano e Teodora ci offrono il ricordo dei cortei imperiali medievali poco dissimili da quello rappresentato nel bassorilievo esterno dell' « ara pacis » sul quale si vedono i membri della famiglia Giulia e dell'alto patriziato romano. Il tipo era stato consacrato nei bassorilievi ufficiali dall'epoca antoniana a quella Costantiniana.

E come Giustiniano, Teodora, gli ufficiali dell'impero e l'alto clero apparivano sulle mura delle chiese a lato dei santi, nelle stesse composizioni sacre si videro ritratti dei papi e degli imperatori, che abitualmente, invece dell'aureola avevan dietro il capo un quadrato ceruleo.

Questi esempi possono aiutarci a supporre le decorazioni distrutte nella basilica di san Pietro. Il prezioso manoscritto del protonotario Grimaldi, nel quale erano a mano a mano annotati i monumenti che si distruggevano nella chiesa vetusta, non ricorda che vagamente quello che fossero le storie pittoriche, il manoscritto barberiniano che le riproduce è solo del diciassettesimo secolo, ma il « Liber Pontificalis » racconta di cappelle, oratori, edicole, erette senza tregua dai pontefici ed i frammenti musivi si vedono sparsi nelle grotte vaticane, nelle chiese di Roma, della provincia e perfino a Firenze nella chiesa di san Marco.

Si può supporre che la chiesa costantiniana fosse letteralmente coperta di musaici nella nave traversa, sulle mura della periferia, sulle mura della nave centrale come a Ravenna, a Venezia, e questi fregi presero naturalmente il posto delle pitture delle case private. La scultura non poteva trovar posto nelle pareti spoglie di modanature e liscie della chiesa costantiniana.

Era anche perciò inevitabile che Roma desse l'idea del tempio di Dio e fosse il fulcro della iconografia sacra, artisticamente perciò sempre retrograda. Solo Costantinopoli, nata cristiana, poteva sussidiarla, ed infatti noi vediamo le due città ispirarsi a vicenda. L'arte bizantina era germogliata dall'arte romana e Roma accolse senza difficoltà le sue invenzioni. Ci fu un tempo che tutta l'Italia, Roma compresa, fu bizantina e tutto il gusto dell'orientalismo contemporaneo veniva a Roma traverso il Bosforo.

L'arte del musaico vitreo a fondo d'oro, questo ricco mantello che coprì le pareti di tutte le grandi basiliche cristiane, continuò a vivere rappresentazione solenne della chiesa cattolica dal periodo costantiniano fino alla fine del tredicesimo secolo. Al sesto secolo parve che le guerre, i saccheggi, le carestie, le invasioni sospingessero l'Italia all'ultima rovina e che le arti si dovessero spegnere. Tuttavia ai pontefici era dato rianimarla mercè l'arte bizantina, di modo che Roma stessa, a datare dal settimo all'ottavo secolo, ridestatasi, poteva nuovamente irradiare non solo in Italia ma in Francia ed in Germania.

L'intervallo che trascorre tra il sesto secolo ed il mille costituisce per l'arte europea un periodo di transizione ma, mentre negli ultimi due secoli, fino all'impero dei Carolingi, l'arte povera in sè spargeva i germi dell'arte medioevale europea, a Roma i pontefici continuavano ad abbellire e costruire basiliche di tipo costantiniano e ad arricchirle di musaici.

Sono quasi sempre ripetizioni dei motivi dei secoli precedenti, riproducenti perfino materialmente le stesse figure quasi che questa pedissequa ripetizione fosse inerente alla sua esistenza: perchè dunque?

Per ben comprendere le opere d'arte bisogna esaminarle senza quei pregiudizi che nella storia delle arti sono frequenti. Il musaico decorativo a fondo d'oro, che si eleva dalle pareti rivestite, fino all'imposta dell'arco dell'abside, da lastre di marmi preziosi, è una manifestazione a sè, creata da prestabilite forme co-

struttive, è la nobile illustrazione della casa di Dio creata per il determinato tipo d'edificio. Non si può immaginare un musaico del quarto, del nono, del tredicesimo secolo in un tempio costruito dal Brunellesco o dal Palladio.

L'azzardo non si deve mai supporre. Fino a ieri è stato creduto che la chiesa di san Pietro e le grandi basiliche costantiniane fossero state coperte dalle travature anzichè dalle volte, perchè in quel periodo non si sapevano più costruire, e la credenza, è ingenua. L'ultima, la più grande volta romana, che in altezza superava quella archiacuta del duomo di Colonia è della basilica di Massenzio che finita da Costantino doveva prendere il suo nome. I resti della statua colossale di Costantino, la quale decorava appunto l'abside di quella basilica, si vedono oggi nel cortile del palazzo dei Conservatori al Campidoglio. È lecito supporre che le maestranze romane qualche anno dopo avessero disimparata l'arte di costruire le volte? Non sarebbe legittimo concludere che l'edificio chiesastico volle avere uno speciale carattere, essere assolutamente un'altra cosa dell'edificio pubblico civile? Su questo argomento ritorneremo parlando della decorazione.

Le basiliche costantiniane non nacquero, come asserì Leon Battista Alberti, dalla basilica repubblicana, ma dalle prime case trasformate al culto, e le pitture miracolosamente salvate che noi vediamo a santa Maria Antiqua e nella chiesa di san Clemente,

ricordano le pareti delle case romane che erano letteralmente dipinte con rappresentazioni di fatti mitologici. Nella casa di Giovanni e Paolo al Celio convertita in chiesa e, recentemente scavata, si vedono ancora le pitture pagane superstiti.

Le prime basiliche cristiane erette a Roma a significare la grande casa di Dio, ebbero la pianta e la struttura dell'abitazione romana, e tranne che sui cancelli marmorei e sui sarcofaghi, nelle ornamentazioni dei capitelli, elemento costruttivo indispensabile, non ebbero che la scultura mobile delle suppellettili.

La pittura decorativa a musaico vitreo fu invenzione della chiesa cristiana e rimase la pittura caratteristica della basilica cattolica. La iconografia sacra ne imponeva lo stile e dove i mezzi finanziari lo permettevano, a Pisa, a Firenze, a Milano, a Trieste, a Parenzo, a Cefalù, a Palermo, noi troviamo i musaici vitrei. In processo di tempo, le piante e le costruzioni delle chiese si modificarono, ma le chiese di Costantinopoli, di Ravenna, di Venezia, mantennero costantemente l'indole decorativa delle basiliche romane, che ne significava l'origine e la destinazione. Questa decorazione consiste nel rivestimento delle pareti di marmi rari, dell'opera sectile, fino all'altezza dell'imposta dell'abside, della incrostazione di musaici vitrei al di sopra, incrostazione che non solo copriva il catino delle exedra, la parete esterna sulla transenna, ma l'arco di trionfo aperto sul tablinio e, come a Ravenna ed a santa Maria Maggiore, il muro della

navata centrale, gli archi, i pennacchi, le cupole, le vele se c'erano.

Le chiese costantiniane, dove l'invenzione del musaico apparve divennero naturalmente il fulcro della iconografia cristiana e la pittura delle piccole chiese imitò per necessità lo stile del musaico originario, formando quello stile ieratico, che doveva permanere fino all'esodo d'Avignone.

Gli affreschi di santa Maria antiqua, di sant'Urbano alla Caffarella, di san Bastianello al Palatino, di santa Maria a Rignano Flaminio, di san Clemente al Celio, dei santi Quattro Coronati, di san Lorenzo al Verano, sono pitture inspirate alle riproduzioni in musaico, e non pretendono di avere per se stesse un valore indipendente, sono nate per essere incorporate, come il musaico, con le pareti, ed i Benedettini con le miniature ne divulgavano il carattere. Gli « exultet », conservati al Vaticano ed al British Museum, mostrano appunto quel carattere ieratico, che scaturito dalla tecnica del musaico, doveva riconfermarsi nella tecnica della pittura su vetro, la quale, nell'architettura gotica, pigliava il posto delle pareti.

La basilica di sant'Angelo in Formis, eretta nell'undicesimo secolo a forma neo-latina, conserva i più importanti affreschi benedettini eseguiti o da artisti italiani o da bizantini, sono la consacrazione della iconografia romana.

Nel secolo decimoterzo questa iconografia tendeva, nella stessa Roma, a trasformarsi gli avvenimenti

storici la dovevano far evolvere in Toscana, ma è notevole in ogni caso il fenomeno che l'arte della religione cristiana fu soprattutto pittorica.

Roma medioevale era come assetata di colore, e forse la scultura policroma aveva facilitata la trasformazione del gusto decorativo: un bassorilievo dipinto su fondo d'oro, dà, per se stesso, l'idea d'un musaico medioevale e quest'indole di bassorilievo rimase per lungo tempo un carattere della pittura italiana nella quale bassorilievo e quadro ebbero un'indole quasi simile.

La decadenza della decorazione scultorea coincide in Italia con l'incremento della decorazione murale sacra, le mura con i musaici d'oro assumevano un aspetto fantastico, orientale, e la scultura non morì, entrò nelle basiliche come suppellettile e con le preziose orificerie coprì gli altari ed i tiburi d'un lusso inaudito.

Di tutto il tesoro medioevale romano non è rimasta in san Pietro che la croce votiva di Giustino, ma durante il periodo carolingio e romanico le botteghe degli orafi italici e bizantini rifornirono le chiese, i monasteri, le corti d'occidente; ed il paliotto della chiesa di sant'Ambrogio a Milano fa fede come nel nono secolo sopravvivessero i caratteri della classicità.

Questo stato organico delle arti durò fino alla fine del duegento e nel secolo sedicesimo fu rivoluzionato dal pieno rinascimento che, rievocando nella fabbrica del nuovo san Pietro, i caratteri delle architetture termali antoniniane risolleva il culto della scultura

monumentale romanamente intesa. La tomba colossale, che Giulio II aveva divisata per la sua sepoltura, fu una delle ragioni che lo convinsero alla demolizione del vetusto edificio costantiniano, e la tomba di Paolo III Farnese prima di essere incassata come la ridusse il Bernini, occupava l'exedra isolata così come Michelangelo aveva imaginato il mausoleo del della Rovere. Fu allora che risurse il bisogno di risollevare la scultura decorativa classicizzante: da allora le tombe dei papi divennero una forma scultorea incorporata nell'edificio, e da allora la pittura decorativa, per sopravvivere, dovette inventare nuove forme.

Dopo la spartizione dell'impero di Carlo Magno l'arte mantenne a lungo la sua unità generale, e le maestranze lombarde che nelle loro propagini contenevano il Veneto, l'Emilia e la Toscana, divulgavano in Francia ed in Germania le costruzioni di tipo carolingio, quasi sempre frammentarie, ornandole con una scultura decorativa mescolata di reminiscenze romano-bizantine.

Per ragioni di data quest'arte lombarda è una prima arte italiana, e dando vita ad una decorazione ornamentale, che risvegliava il vecchio lievito etrusco, non era antitetica col suo organismo, e, nelle figure dei telamoni e dei mostri che sostenevano i leggii, i paliotti, le cattedre, le colonne, annunciava una libertà popolare di concezione la quale doveva fondersi in seguito con l'arte pisana e toscana.

Ma la scultura decorativa risurse nell'architettura

gotica sviluppatasi nella « isle de France » e trovò il proprio posto nei grandi portali e sulle pareti esterne della chiesa, esponendo decorazioni complesse, le quali dettate dal clero con uno scopo evidentemente istruttivo, narravano la storia intiera della umanità fino alla redenzione, alla resurrezione, e al giudizio finale, comprendendovi le figurazioni della chiesa e della sinagoga, i simboli delle arti liberali, del trivio e del quadrivio..

L'esterno delle cattedrali era come un grande libro aperto ove leggevasi la storia completa della vita, della morale, della scienza, svolta nel senso dell'insegnamento religioso, quale nello « Speculum maius » Vincenzo di Beauvais aveva riassunto.

Era il momento ideale ma inquieto del cattolicismo medioevale; san Tommaso d'Aquino, ospite pur esso di san Luigi re che aveva esortato Vincenzo di Beauvais a redigere i celebri *Miroir*, scriveva la *Somma* contro i gentili, la *Somma teologica*, ed esponeva con un latino tardo, corrotto e virile, che tanta influenza esercitò sulla formazione delle lingue moderne, l'etica dei misteri e la dottrina della grazia.

L'enciclopedia dotta dei domenicani con gli antichi elementi di cultura classica passati nella scolastica, prima sommaria riconquista del sapere antico, doveva essere esposta sulle pareti degli edifici sacri lasciandola procedere senza conflitti con le conclusioni teologiche. Dante, Petrarca Marsilio di Padova, concepivano la *Historia Spiritalis* orientata laicamente e con la stessa attitudine gli artisti la dovevano tra-

durre ai laici, affinandosi, per commentare la dottrina ecclesiastica.

Nell'interno della cattedrale il compito della scultura era assai meno palese, guarniva le chiusure dei cori, decorava i deambulatori, gli altari, i monumenti funebri, ma la sua presenza non era strettamente necessaria.

La scultura gotica francese, espressione di una società nella completa pienezza delle sue facoltà morali, non trovò, salvo poche eccezioni, ispirazioni dalla scultura romana: forse questo avveniva per la scarsezza degli esemplari che si avevano nel territorio dove l'architettura gotica si sviluppò, ma è certo che nel dodicesimo e nel tredicesimo secolo gli scultori gotici crearono le figure necessarie ad esprimere i dettati dell'alto clero, inventandole dietro quelle cognizioni iconografiche che potevano acquisire dalle orificerie, dagli avori bizantini, dai manoscritti benedettini.

Nei monumenti funerari invece, sui sarcofaghi che rappresentavano il morto giacente, cominciò a nascere un'arte del ritratto, che, levandosi poi dal giaciglio, assumeva i caratteri d'una rappresentazione viva, al quale movimento naturalistico contribuirono massimamente gli scultori venuti dalle Fiandre.

La pittura murale francese del periodo gotico, ha lasciato a Parigi e a Cahors poche traccie di sè, qualche esempio ne abbiamo pure in Italia, a Chiaravalle presso Milano, nell'abbazia fondata da san Bernardo; pitture che portano però le stigmate di quello

stile franco-senese formatosi intorno a Simone Martini ad Avignone. Ma dove la genialità francese trovò una forma originale necessaria, fu nella pittura delle vetrate, e mentre la scultura si stendeva intorno ai portali e sulle facciate, detta pittura entrò indispensabile per completare l'edificio.

Data la difficoltà della sua tecnica, la pittura su vetro doveva essere meno eloquente della scultura, ma felicissima nel delineare lo svolgere della composizione figurativa a larghe masse innestate ad invenzioni geometriche ed ornamentali, le seppe concepire con una grande semplicità di linee, senza perdersi nei dettagli.

Si può dire che le vetrate francesi furono dei grandi musaici trasparenti e la somiglianza della tecnica vitrea portava per simpatia una composizione figurativa sintetica quasi simile, la quale però aveva l'incanto della trasparenza e rappresentava invece d'una illustrazione sulla parete una illustrazione sull'apertura del cielo.

Quando progredì e volle rappresentare le scene vere decadde dal suo carattere e limitò la pittura dei quadri.

Le cattedrali di Poitiers, Saint-Denis, Chartres, Sens, Bourges sono celebri per la grande e fastosa varietà di colori, per una varia e caratteristica composizione di forme geometriche e floreali, che le dividono in tanti spazi, ove le scene sacre appariscono costrette ad uno stile. Altre volte, come alla Sainte Chapelle a

Parigi, la chiesa perveniva ad uno scintillio fantastico distribuito nelle sole decorazioni geometriche.

In Italia la pittura delle vetrate non allignò e non poteva allignare: il gotico italiano amò i grandi spazii murali che mancavano al gotico francese, e la pittura ad affresco e qualche volta il musaico, erano il naturale complemento della chiesa. Pittori francesi di vetrate, venivano a lavorare a Milano e ad Assisi. Durante la rinascenza Guglielmo Marcillac, che lavorò ad Assisi, ad Arezzo, a Roma coprì di vetrate il tempio prediletto dei della Rovere, santa Maria del Popolo.

Il loro esempio rimaneva senza seguito. L'esempio della scultura gotica invece doveva essere efficacissimo; il primo risveglio della scultura accadde in Italia nelle Puglie, ed è là che dopo l'undicesimo secolo appare qualche cosa di nuovo, che non è più l'arte lombarda.

Tra le caratteristiche pugliesi e le caratteristiche campane, l'impulso personale di Federico II costituì la così detta arte imperiale, un ecletticismo artistico il quale accoglieva indifferentemente dall'arte gotica e dall'arte classica, e che voleva appunto rilevare la scultura antica siccome un valore civile da opporsi a quell'arte sacerdotale pittorica, la quale nelle mani del papa significava il diritto divino.

Appunto nelle Puglie la scultura antica attirava gli sguardi degli uomini, ed è indubbio che l'iniziativa di Federico alimentava un movimento d'arte nuovo negli annali medioevali, e con l'arco di trionfo a Capua

tentava di ridare alle personificazioni delle città l'attributo divino classico e pagano.

E' una questione dibattuta anche con i documenti se Nicolò Pisano sia pugliese d'origine ; certo la sua arte ha legami sensibili col movimento dell'Italia meridionale. Nicolò era architetto, aveva viste le costruzioni gotiche, intesa la seduzione della scultura antica, quale spontanea significazione nazionale. E' un fatto che, dal momento che l'arte gotica si svolgeva in Francia, la sua ripercussione in Italia si fece sentire più nel campo della decorazione che in quello della struttura architettonica, col merito di risollevare, per opposizione, lo spirito classico. Il fenomeno fu chiaro più che altrove nei marmorari romani: i cistercensi avevan portata nel Lazio una tecnica ed i marmorari, appreso l'insegnamento, si ribellarono alle sagome ed alle proporzioni gotiche risollevando i modi dell'antichità.

I francesi divenuti costruttori provetti facevano a meno delle maestranze lombarde, ed i lombardi continuavano ad affluire in Germania dove l'arte francese penetrava tardi: arrivata tra noi, l'arte gotica piaceva più per l'esteriorità decorativa che per la struttura.

Prima che la scultura moderna apparisse a Pisa ed a Siena, gli scultori lombardi tennero il monopolio dell'arte anche nelle città toscane che avevano una importanza politica, come Lucca, Pistoia, Pisa. Le condizioni generali del paese ostacolavano allora la formazione d'un'arte nazionale; la fusione dei vari elementi

etnici si compiva in Italia con maggiore difficoltà che nelle altre nazioni e, se i viaggi delle maestranze all'estero la mettevano a contatto dei progressi conseguiti altrove, i lombardi che lavoravano in Toscana collaborarono, in via subordinata, allo sviluppo dovuto all'attività di Nicolò e Giovanni Pisano.

L'introduzione dell'architettura cistercense nel Lazio non alimentò nessun movimento iconografico; san Bernardo aveva non solo accolta la tradizione romana, ma gli pareva sacrilego volerla sostituire ed il suo stile architettonico doveva essere da quel lato una reazione al lusso dei benedettini. E se Roma accolse pure senza ostilità l'arte gotica, non cambiò in nessun modo il carattere delle sue chiese: nel dodicesimo secolo ricominciava la serie delle decorazioni musive. Ricoprì l'abside di santa Maria Nuova, rivestì l'abside e la facciata di santa Maria in Trastevere, rifece l'abside ed il fascione di san Giovanni in Laterano, restaurò l'abside di santa Maria Maggiore, arricchì la facciata della basilica d'una superba decorazione musiva.

Il catino dell'abside di san Clemente al Celio dev'essere pure stato fatto in quel tempo, perchè l'ignoto autore rappresentò fra i viticci classici il Cristo crocifisso con la testa recline e gli occhi chiusi com'era apparso nell'Umbria durante la predicazione di san Francesco.

Le provincie italiane mandavano allora i loro rappresentanti a Roma, e mentre Pietro Cavallini conduceva il celebre fascione sotto l'abside di santa

Maria in Trastevere, Jacopo Torriti, umbro, e frate Jacopo da Camerino decoravano l'abside di san Giovanni, Filippo Risuti conduceva il grande musaico esterno di santa Maria Maggiore, il quale sebbene nascosto dal portico settecentesco del Fuga, ancora sta sul posto.

Siamo davanti ad un movimento decorativo complesso sebbene composto da elementi ed ingredienti vari dell'arte medioevale: i fiumi, la croce, gli animali, i genietti sono particolari del periodo costantiniano, le vele sull'arco una invenzione, i viticci di santa Maria Maggiore e di san Clemente ispirati dall'abside di santa Rufina, le figure ieratiche degli apostoli ripetizione del tipo consacrato. Il Cristo di san Clemente, come ho detto, l'imagine francescana dell'Umbria è una novità; ed una novità nell'iconografia cattolica è la composizione centrale nel catino dell'abside di santa Maria Maggiore rappresentante Cristo che nell'apertura sul firmamento incorona la Madonna.

Sulla fine del tredicesimo secolo Giotto veniva a Roma ed eseguiva per conto del cardinale Stefaneschi il musaico della « Navicella » nella basilica di san Pietro, il quale musaico fu l'ultimo monumentale esponente della iconografia medioevale. Accadeva allora il grande disastro del papato politico, e le decorazioni musive finivano per non ricominciare mai più. La scuola dei pittori romani aveva, per volontà del pontefice, portate ad Assisi le composizioni iconografiche del Torriti, del Risuti, del Cavallini, creando il primo ci-

clo di quelle pitture sacre, che il naturalismo fiorentino, l'eleganza senese, il misticismo umbro dovevano alimentare, roveto ardente per l'arte passionale italiana, e l'asse che vivificava l'iconografia da Roma si spostava da allora in Assisi. Roma per un secolo, quanto doveva durare la cattività d'Avignone, divenne, una specie di villaggio sulle rovine imperiali, tra le vestigia del papato. E senza virtù iniziale, sorda all'esaltazione fanatica di Cola di Rienzi, s'addormentava all'arte per sempre. Subentrava l'attività dell'Italia centrale, ed Assisi, da quel momento, con le pitture della navata inferiore e tutta quanta la chiesa superiore prendeva il posto del Vaticano, diveniva, come Olimpia pel mondo greco, il focolare della espressione religiosa italiana e precorse il trionfo dell'arte medioevale.

Ad Assisi mancò il concorso della geniale e sorridente arte pisana; Firenze, come Atene per la Grecia dell'evo antico, doveva in un fascio raccogliere il senso delle varie espressioni.

Fatto nuovo nella storia delle rappresentazioni, nella seconda metà del tredicesimo secolo, nel pergamo di Nicolò Pisano e della sua scuola, apparvero vicino alle illustrazioni sacre ed alle personificazioni delle sibille e dei profeti, le imagini delle sette arti liberali, «Grammatica, Dialettica, Rettorica, Aritmetica, Geometria, Musica, Astronomia, e della Filosofia, forse suggerite da qualche monaco cistercense di Fossanova o del Galgano. Così i concetti della vita civile si associavano alle arti figurative monumentali.

La grande fontana di Perugia, opera di Nicolò Pisano, di Giovanni, suo figlio, e d'Arnolfo di Lapo, portò questi pensieri scolastici sulla piazza, in una specie di pergamo rallegrato dall'acqua viva.

(Notate, pergamo, perchè la fontana perugina non era quale oggi la vediamo rientrare in se stessa, simulava una loggia sostenuta in alto da ventiquattro colonne che, sull'aria, staccavano a giorno. L'acqua, gioiosa, precipitava dall'uno al ricettacolo sottoposto, e dev'essere stata abbassata, come oggi si vede, in seguito ai guasti causati dai terremoti all'acquedotto; le colonne s'immersero allora nell'acqua, contro ogni ragione di stile).

Nella fontana di Perugia dunque noi vediamo riapparire le sette arti liberali e la Filosofia in tanti bassorilievi che presentano pregi singolari di grazia e di freschezza, mentre sulla vasca intermedia ventiquattro statuette ricordano i santi, gli eroi antichi, i ritratti del Podestà e del Capitano del Popolo, la personificazione di Roma. Il popolo cominciava ad intendere e ad amare queste larghe concezioni della vita civile. Nella Toscana, nell'Umbria apparivano personificate quelle scienze che gli umanisti dovevano accogliere siccome un simbolo da figurare nelle biblioteche del duca di Urbino, di Alessandro VI, di Giulio II. Quasi contemporaneamente a Venezia i capitelli del porticato costituivano una enciclopedia profana che compendiava la vita, il genere umano, le arti della pace e della guerra; apparizione sul foro citta-

dino di quell'apoteosi che Veronese e Tintoretto dovevano dipingere nella gran sala, divinizzando Venezia repubblicana.

Sui primi del quattordicesimo secolo, i bassorilievi della facciata del duomo d'Orvieto, distesi sulla superficie delle paraste, componevano il più vasto ciclo decorativo didattico apparso in Italia, il tema completo di quelle rappresentazioni che Michelangiolo doveva dipingere nella cappella Sistina, ed Andrea Pisano e Giotto figuravano sul campanile di santa Reparata i simboli di quella vita civile, che un giorno Raffaello Sanzio doveva illustrare. Sentivasi per tutto la necessità d'ampliare e sviluppare i concetti dell'esistenza, creando una esteriorità che ne significasse il poema, creando la piattaforma di quelle emozionanti visioni che la rinascenza doveva rivestire di una estetica classica.

La scuola pisana, con Giovanni e Tino da Camaino, la scuola senese con i Lorenzetti e Simone Martini, la scuola fiorentina con i seguaci di Giotto, ed Orcagna concorrevano a svilupparne il gusto, ed associando per affinità quant'era sopravanzato dal mondo romano, ne risollevavano l'esistenza. L'iconografia allora si moveva come cosa viva in comunione col sentimento popolare; non era più come nel convento di monte Athos un codice, dei canoni; era arte, e rispecchiando l'anima popolare, accelerava la sua produzione, cercava le forme più spicciative a significare l'attitudine dello spirito contemporaneo.

I due ordini monastici sorti in Italia nel principio del duegento, esercitarono alla lor volta grandissima influenza. Le opere costruttive dei domenicani, sebbene non avessero preferenze di stile, furono gotiche, vaste e dall'aspetto grandioso i francescani le derivarono solo dal tipo cistercense. Le idee di san Bernardo sulla semplicità della chiesa collimavano con le umili di san Francesco, ma i seguaci, per un contagio comprensibile, invocarono la sontuosità architettonica e pittorica, che ne trasformava il concetto, ma ne popolarizzava il sentimento.

Come i domenicani i francescani ispirarono le grandi decorazioni che illustravano la completa manifestazione dello spirito medioevale, simbolo, allegoria, scolastica, misticismo, e se la forma simbolica e le rappresentazioni allegoriche furono comuni alle opere promosse dai due ordini, e sul loro schema entrarono nel campo della pittura profana, il misticismo inspirò principalmente le pitture francescane. I devoti, rapiti dalle predicazioni del santo, vollero soffrire con i quadri che commettevano, tutto il dramma divino.

Vivente san Francesco si diffondevano quei crocifissi dipinti, che invece di apparire trionfanti sulla croce, lo rappresentavano con i patimenti dell'uomo rassegnato al sacrificio, e poi, da allora la redenzione venne avvicinata alla umanità per esprimere oltre il dolore la infinita dolcezza della bontà e la commozione nei fasti di Cristo e del suo imitatore.

Le « crocifissioni » i « giudizii finali », i « trionfi »,

divenuti espressione letteraria e religiosa, si ricollegavano a tutte le tradizioni, e quelle figurazioni del principio scolastico, del principio religioso e simbolico che si espressero nel cappellone degli spagnuoli, eran pure divenute un linguaggio comprensibile ai cittadini. Dalla casa di Dio perciò la pittura passava con facilità, senza sforzo, alla casa del Popolo, e la nuova scuola toscana, in sostanza fiorentina-senese, raccoglieva in sè il senso civile e religioso di tutta la regione. Allora in tutta la società italiana, massime in Toscana, accadeva una generale trasformazione: le associazioni, le consorterie sparivano, si moltiplicavano i nomi dei cittadini preclari, dei capiparte ed ogni artista faceva dell'arte una parte a se stesso. L'ordine dei domenicani, il clero secolare, raddoppiando lo zelo, non potevano più neanche reagire. Rivolgendosi a tutti, ricchi e poveri, con le predicazioni e con quelle pitture che, per mezzo delle imagini parlavano alla mente, all'anima della comunità, esortavano senza volerlo l'individualismo. I pittori, per mezzo delle imagini, davan forma evidente e mondana ai concetti e se, seguendo con intelligenza i dettati l'interpretavano, li personificavano con una esposizione narrativa, che era una visione individuale.

Per tal modo la scuola pittorica toscana rispecchiò i sentimenti religiosi e scolastici, la cultura, la virtù politica e sociale, ma traducendo in maniera viva gli scritti ecclesiastici, la leggenda aurea, la enciclopedia degli Agostiniani e dei Domenicani, la Di-

vina Commedia, l'idealità poetica del Petrarca, seguiva per necessità lo spirito narrativo di Giovanni Boccaccio trovando nella vita gli esponenti dell'episodio.

Tuttociò coincideva col genio del popolo.

L'arte nelle provincie italiane del caduto impero non si era mai spenta, ed i rivolgimenti spirituali parvero fatti per alimentare precisamente quel lato psicologico della pittura che ne forma il fascino secreto. Spiritualmente la religione cristiana fu pittoresca, e la cultura medioevale assetata di colore drammatico trovava nella fantasia religiosa ogni emozione, lirica, epica, teologica e doveva consentire in ultimo, nel suo àmbito, la resurrezione della estetica antica.

Per un cumulo di ragioni storiche, Firenze, che non aveva tradizioni, doveva divenire il teatro propizio dell'arte italiana. Firenze nella storia della penisola fu in condizioni speciali e si evolveva politicamente come un piccolo impero. Durante i margravi la sede di Toscana era stata Lucca, e se durante la contesa per l'eredità della contessa Matilde, Firenze non riuscì subito ad afferrare l'ambita indipendenza, si sviluppò, ed una volta libera, la città primeggiò, soggiogò prima economicamente e poi con le armi le altre città toscane, raccolse la loro eredità.

La fioritura d'arte trecentesca fu opera dei centri di cultura che aveva assimilati, come Pisa, Siena ed altre città toscane che, una volta nell'orbita, associò al suo genio.

Trasportate a Roma, queste stesse manifestazioni

si sarebbero assiderate; nell'ambiente repubblicano di Firenze dovevano condurre all'individualismo, e per lo sviluppo delle arti fu un bene che il papato si trovasse ad Avignone. Fibre schiettamente cristiane, come Giottino, Gaddi, Orcagna, Andrea da Firenze e più tardi Masaccio e il Beato Angelico, non avrebbero trovato nell'atmosfera teocratica di Roma la loro completa libertà d'azione.

Finita la cattività d'Avignone, Firenze fu per il papato una specie di antisede e nella prima città d'Italia dove sostava il papato trovava quell'arte matura piena che gli necessitava per la resurrezione della città morta.

A Roma la vecchia tradizione costantiniana erasi spenta; Bisanzio non viveva più e la riunione delle due chiese, già separate dallo scisma di Fozio, avvenuta allora, era effimera. L'arte toscana pareva rappresentare l'esuberanza della vita, ed il ritorno del papato pareva accadere propizio: l'arte a Firenze minacciava di morire di pletora, aveva bisogno d'una grande colonia. La via del resto era stata già indicata da Urbano V che nella prima restaurazione aveva chiamato a Roma dei pittori di fama quali, Giottino, Angiolo e Giovanni Gaddi e Giovanni da Milano; ma il giorno che il concilio di Costanza proclamò papa Ottone Colonna, sotto il nome di Martino V, la rinascenza fu inaugurata.

Questo rinnovellamento del mondo occidentale, che doveva avere conseguenze così gravi e durevoli ha il suo punto di partenza a Firenze, ed in Roma un cen-

tro d'attività. Ad un'arte giovane e sincera Roma rivelava l'antichità della quale Petrarca deplorava la morte, di quell'antichità sepolta sotto le rovine accumulate da due secoli di barbarie e che a poco a poco germogliava e rifioriva. Crebbe dapprima discreta, rispettosa, ma poi, sotto i papi umanisti si sparse liberamente finchè invase tutto, impose i libri ed i monumenti all'ammirazione universale, soffocando quanto resisteva, foggiando tutto al suo ideale.

Da principio i papi furono i più ardenti fautori della rinascenza della peraltro quale non sapevano valutare l'importanza civile. Durante la cattività d'Avignone s'era maturato nelle arti qualche cosa di così rivoluzionario, che venendo a Roma doveva sconvolgere quello stesso papato che lo aveva chiamato. L'idea d'abbattere il vecchio san Pietro fu ventilata da Leon Battista Alberti che, davanti alla chiesa gotica di santa Maria Novella aveva innalzato un portale romano, ed il primo colpo di piccone all'abside costantiniana fu dato sotto gli occhi del pio Nicolò V.

Roma, nell'idea dei nuovi artisti, era solo nella grandezza delle rovine classiche, e l'arte che aveva elaborata l'iconografia di tutta l'Italia centrale non poteva riconoscere gli antenati in quei vetusti musaici, rigidi, ostili come una vetrificazione della vita.

I papi, promotori ferventi della rinascenza, non vedevano nessun danno nel favorirla e troppi ingiusti rimproveri sono stati diretti contro i pontefici che videro solo quanto di savio e di grande contenesse.

Assorbiti nella loro regalità che pareva politicamente indipendente furono umanisti, artisti, gran signori ed il loro carattere sacro impallidiva sotto la gloria mondana. Compresi com'erano della loro azione di sovrani intelligenti, illuminati, nel fasto inaudito, nelle prodigalità pur destinate a glorificare una sola persona, aprivano alla umanità un patrimonio che non si sospettava, un individualismo così prepotente da parte dei singoli artisti da fare nel loro nome significare l'epoca e la nazione.

Quando il papato tornò a Roma, la desolata città aveva assolutamente perduta ogni iniziativa di arte, e con Gentile da Fabriano, Masaccio, Pisanello incominciava l'immigrazione, il periodo attivo del rinascimento.

Fu il trionfo della nuova iconografia destinata a rinnovarsi perfino nelle mani dei pontefici, e le grandi basiliche cominciarono ad essere dipinte come le chiese della Toscana e dell'Umbria. Il naturalismo dei fiorentini si preparava a guadagnare una inerte città, la quale nel movimento significava con due soli fattori: gli esemplari classici ed il culto della Madonna.

Durante il medioevo, la chiesa di santa Maria Maggiore era stata una specie di Partenone della cattolicità; eretta sull'Esquilino, sulla candida neve, splendente nell'interno come nell'esterno di musaici d'oro, ardente d'innumeri lampade votive, conservava l'imagine dipinta da san Luca, e l'antica corporazione dei pittori fino al cinquecento rimase sotto la prote-

zione del tempio. Nel mille cento quaranta Innocenzo II fece decorare l'abside di santa Maria in Trastevere con un musaico nel cui centro la Vergine è rappresentata sul trono a lato del divin figlio che la protegge. Nel mille duecento novantasei per commissione di Jacopo Colonna, Torriti rifaceva il catino dell'exedra di santa Maria Maggiore e v'introduceva una nobilissima composizione italiana, nuova, cavalleresca: Cristo che corona Maria nell'alto dei cieli, mentre una schiera di Angioli contempla il miracolo. Frà tutte le pitture della scuola romana del tredicesimo secolo, questa del Torriti è la più spirituale.

Ai primi tentativi di umanizzare Cristo nella sua passione, succedeva in Italia la rappresentazione della madre celeste, la Vergine col divino infante, che al sentimento tragico dell'addolorata opponeva quello della contemplazione ideale, della maternità santa, e Siena, devota come Roma, « Sena Vetus Civitas Virgini » si metteva sotto la sua protezione.

Nei primi del quattordicesimo secolo, i senesi con una solenne e festosa processione portavano come in trionfo l'ex-voto, dipinto da Duccio di Boninsegna dedicato alla madre di Dio in riconoscenza della battaglia di Monteaperti e la « Maestà » circondata da angioli, venerata dai quattro protettori di Siena, venne solennemente trasportata al duomo.

Questa colossale « miniatura » simmetricamente composta, diligentemente eseguita, esprime di già quella dolce, affascinante, malinconia che accompagnò

durante tutta l'arte italiana l'effigie della madre di Dio, pura, serena espressione della femminilità sofferente, votata, per la gioia della maternità, ai sacrifici più grandi.

Giovanni Pisano, nello stesso tempo, sensibile ai sorrisi della natura come alle emozioni dell'animo, creava una serie di statue della Madonna, che cominciò col suo periodo giovanile e terminò con la Madonna di Prato, e nel commovente naturalismo, fondeva la plastica pisana con la pittura senese.

La Madonna non poteva avere una vera iconografia; l'imagine nasceva nell'anima degli artisti per ripercuotersi nell'anima popolare, e la storia della Madonna nell'arte è la storia dell'arte italiana. Roma, accolto il concetto della sua santità, compiva nella storia dello spirito uno di quei movimenti ideali così fantastici che noi, ancora partecipi del mito, non possiamo misurare in tutta la sua estensione morale; e le rappresentazioni pittoriche anonime che vediamo nelle chiese dell'Umbria e della Toscana, con la loro commossa umiltà, partecipano all'incanto ed all'esaltazione delle opere di Simone Martini, di Botticelli, di Leonardo, e di Giovanni Bellini.

I tedeschi poterono rapire all'Italia la « Madonna di san Sisto » e la conservano con venerazione: sta come in una chiesa, sur un altare, e la presenza dell'opera massima di Raffaello in Germania è tanto più significativa in quanto le prime figurazioni apparse nella scuola di Colonia morirono là come i convolvoli,

e nei quadri di Holbein, Dürer, Cranach divennero una espressione pedestre con un povero soffio di vita che palesa lo sforzo.

Idealizzato dalla sentimentalità dell'amore, il mito della Madonna doveva in Italia assistere senza alterarsi allo stesso risurgere delle deità sensibilizzate dall'esilio sofferto. Insensibilmente gli dèi dell'Ellade erano entrati nei palazzi e nelle biblioteche, e Pinturicchio che, con uno strano classicismo, illustrava l'appartamento d'Alessandro Borgia, dipinse in un tondo di quelle stesse pareti un'imagine della madre di Dio così gentile, che, unica, pare illumini le astruserie decorative d'un vivo sentimento umano.

Le arti plastiche, nel cinquecento, consideravano il mondo visibile quale un disegno, l'imagine della madre di Dio v'entrò partecipe, quasi senza conoscere di significarvi l'intensa idealità femminile della stirpe, e le stanze di Raffaello che commentano con un linguaggio preciso il teismo sostanziale dell'epoca, paiono incomplete appunto per la mancanza di quella rappresentazione divina. E se domani, noi, per un miracolo potessimo portare là nell'appartamento di Giulio II la « Madonna di San Sisto », vedremmo completarsi l'anima della rinascenza e vicino alla rappresentazione del cosmo fisico e morale, santificata l'idea della vita.

Nella ignorata armeria vaticana nascosta agli occhi del pubblico, sta un'armatura completa cinquecentesca forata da un colpo di moschetto: è l'armatura guer-

resca che il sei maggio mille cinquecentoventisette il connestabile di Borbone indossava dando l'assalto alla città Leonina. E se un giorno un papa farà esporre quel raro cimelio là, nelle stanze di Raffaello, dove le truppe dell'Orange bivaccarono, noi vi vedremmo significato pure il dramma finale della Rinascenza italiana.

Doveva incominciare da allora, dalla catastrofe, un altro periodo storico dell'arte italiana e gl'italiani dovevano faticosamente ricomporre le arti e rinnovarle pel mondo moderno.

Sul principio del cinquecento un monaco agostiniano tedesco arrivava a Roma e prendeva alloggio nel convento dell'Ordine, annesso alla chiesa di santa Maria del Popolo; in quello stesso convento dove sostò Giulio II prima di partire per la guerra di Romagna e dove sostò ancora prima di rientrare da trionfatore in Vaticano. La chiesa prediletta dalla famiglia dei della Rovere era ornata delle pitture eleganti di Pinturicchio e s'ornava di quelle pagane di Raffaello che nei musaici della cappella Chigi rappresentava le deità dell'Olimpo mosse dal dio della Genesi. Lutero, dicendo messa nella chiesa di papa Pasquale, dovette pensare che quel papa non avesse del tutto scacciati i demoni che infestavano la tomba di Nerone e, poichè credeva all'esistenza del diavolo, supporre che Roma ne fosse la favorita dimora.

Ed allora quando gli ultimi accenti del medio evo si fondevano con le dottrine platoniche, si scandalizzò,

e mentre l'Italia alla testa di tutta la civiltà concludeva per la cessazione della favola dell'anticristo, egli rinnovava per il suo paese la concezione della morale medioevale ed inspirava quelle pitture mostruose di Lucas Cranach, che rinnovavano le diavolerie dell'età barbara.

Già la predicazione di Girolamo Savonarola aveva in Firenze stigmatizzate le rappresentazioni pagane, e gli stessi pittori Baccio della Porta e Sandro Botticelli, trascinati dall'eloquenza, bruciarono sui roghi delle vanità i loro dipinti, come se nelle fiammate divoratrici le larve spirituali di Pico della Mirandola, di Lorenzo dei Medici ed Angiolo Poliziano potessero sparire.

Ma Lutero è stato accusato a torto di aver tarpate le ali all'arte tedesca, che, luterana prima di Lutero, fu restìa alla concezione della venustà e, se rappresentò le deità, imaginò un paganesimo comico, senza grazia, senza seduzione.

Lucas Cranach, vera personificazione dell'anima tedesca, amico ed illustratore dell'idee di Lutero, si ritrova in tutta l'arte tedesca, prima e poi, appunto come Michelangiolo si ritrova in tutta l'arte italiana, prima e poi.

Hermann Grimm, si ostinò a vedere in Michelangiolo un compagno spirituale di Martino Lutero, ma fece al monaco tedesco un onore esagerato. Lutero, esteticamente, non differì dal temperamento di Lochner, Grien, Grunwald, Cranach, Dürer, che negati alla sedu-

zione estetica, rappresentarono gli ultimi diavoli grotteschi e sognarono una umanità abortita nelle mani di Dio.

E mentre la visione rachitica, felice della sua mediocrità, si rispecchiava nella grettezza luterana, il suolo dell'Italia classica rifioriva per germinazione spontanea, e, traverso i disastri nazionali, desiderosa del suo carattere, difficile ad orientarsi nel mondo politico, con quel carattere d'arte ritrovava se stessa.

La lotta fu eroica, ed imaginate quale dev'essere stata la mente di quegli artisti che sentivano di significare sull'antica, l'imagine della patria. E se dicendo i nomi di Bramante, Michelangiolo, Raffaello diciamo dei nomi riassuntivi, riflettete quanto lavoro dei minori e degli anonimi sia stato necessario per arrivarvi. Considerate, per esempio, Michelangiolo nei premichelangioleschi, considerate quanto di michelangiolesco vi sia nei Pisano, nei della Robbia, in Donatello, Verrocchio, Pollaiuolo, Jacopo della Quercia e conoscerete un lato insospettato nei produttori d'imagini, il lato che contrassegna le stigmate nazionali. Questo carattere doveva culminare in Michelangiolo così come nella parola era culminato in Dante Alighieri.

Michelangiolo scultore, riassume la corrente pagano-cristiana che dai primi padri della chiesa non aveva rinunciato alla cultura antica e per la quale artisti, poeti e filosofi erano una cosa viva come la Bibbia. L'elaborazione dei primitivi e la plastica antica si fusero in lui per raggiungere una significazione im-

provvisa, e l'arte del Buonarroti, eroica perfino nelle incertezze, doveva rispecchiare la natura degl'italiani, violentata dalle innumeri sventure in modo così profondo che quella di Michelangiolo diventò una iconografia della nazione.

L'Italia aveva lavorato e sofferto secoli per produrlo. Non completamente pittore, non completamente scultore, Michelangiolo non seppe mai quello che dovesse concludere, ma inconsapevole esprimeva se stesso maturato nella sensibilità della nazione come ne fosse l'idea.

Disegnatore perfetto, lavoratore di marmo eccezionale, frescante abilissimo era nei suoi disegni eccessivo, nelle sculture esagerato e della sua eccellenza pittorica si doleva. Michelangiolo non seppe mai precisamente che significassero i gruppi del monumento a Giulio II, e le statue delle tombe dei Medici, scaturite dalla intelligenza esaltata, significavano lui stesso nella solitudine dell'anima. Nell'accensione dell'essere, le forme diventavano linguaggio, le esagerazioni vita, e le sue più perfette sculture, il Mosè e i ritratti dei Medici, mostrano il lavorio intimo che lo costringeva a penetrare pure l'anatomia oltre l'esteriore. Le mani, le gambe, il petto, assumevano una pieghevolezza ed uno sviluppo ignorati, le articolazioni una inusitata eleganza, le vene un raddoppiato fluire e nel giro degli occhi, nell'attitudine delle labbra e delle narici le faccie significarono l'eloquenza del sovrannaturale.

Tutte le sue creazioni, dal semplice schizzo all'abbozzo, dalla statua completa all'affresco sono una esortazione intima ad essere, e se attraverso la figura civile di Dante noi ascoltiamo l'anima italiana, in Michelangiolo ne vediamo effigiata l'angoscia. Michelangiolo predisse, e tutto il suo ripiegare nell'austerità del Savonarola è una specie di terrore di sè, la paura di abbandonarsi perduto nell'onda di umanità superiore che l'aveva pervaso.

La sua iconografia esorbitava perciò dalla chiesa per entrare viva nella vita del popolo.

Si racconta che un gruppo di pittori fiorentini, scosso dall'eco delle maraviglie che si raccontavano della cappella Sistina, venisse a Roma per vederla e che la sera, quando si ritrovarono, spaventati dalla visione, consigliassero a loro stessi: — « Seguirlo su quella via non possiamo, il meglio per noi è che ciascuno faccia come può, seguendo il proprio istinto ».

Se queste parole da un lato dimostrano che il genio di Michelangiolo precludeva il cammino secolare delle arti tradizionali, significano pure, che sciolta oramai da ogni convenzione ieratica, per gli artisti non c'era altra via da seguire che l'esaltazione del proprio individualismo.

Con l'affermazione precisa della personalità artistica anche l'iconografia della rinascenza era finita e cominciava l'espressione della personale emozione subentrata alla narrazione. Rotte le ultime barriere l'idea singolare doveva guadagnare tutto il mondo

delle arti in modo che l'uomo, specchio dell'universo, potesse foggiare a suo divisamento lo spirito degli esseri e delle cose.

La reazione cattolica doveva spuntarsi contro questo liberalismo delle arti, che significava un diritto; ed il concilio di Trento non potè accendere nessuno di quei miserabili roghi che fra Girolamo Savonarola aveva arsi a Firenze. E se domandava agli artisti un'altra serie di imagini, gli artisti non si assoggettarono quasi mai ai dettami del Vaticano. Nelle loro mani le imagini nuove significarono altre sensazioni, altre passioni e vissero di virtù propria. Da allora, anzi, il soggetto venne perfino dimenticato per il nome dell'artista, il quadro non indicava più questo o quel santo, ma l'espressione, il nome di questo o quell'artista. Le chiese divennero celebri come se fossero musei, perchè possedevano quadri del Baroccio o del Tintoretto, di Paolo Veronese o di Pietro Paolo Rubens, decorazioni del Correggio, del Domenichino, del Gauli, del Tiepolo, statue di Michelangiolo, dell'Algardi, del Bernini.

I due veri epigoni della iconografia di Roma cattolica medioevale e cinquecentesca furono Raffaello e Leonardo da Vinci. Mentre Michelangiolo dava vita alla scultura ed all'arte dell'avvenire, Leonardo che nella rinascenza era lo spirito più scientificamente moderno, vivificava in modo indimenticabile le figure tradizionali degli apostoli.

Leone X chiamò Leonardo a Roma e Leonardo,

che insieme a Michelangiolo e Raffaello lo accompagnò a Firenze, non parla mai nei suoi scritti nè delle stanze nè della cappella Sistina; pare che abbia conservato anzi un segreto ritegno in proposito, e forse il mondo energumeno di Michelangiolo, l'esteriorità dell'ellenismo di Raffaello, gli sembravano cieli nei quali non potesse entrare senza guastarsi.

Leonardo, durante la sua carriera di pittore, non aveva dipinto che un quadro mitologico, la « Leda », opera perduta; dipinse ritratti, quadri sacri e nel « Cenacolo » si espresse come l'ultimo rappresentante dell'iconografia cristiana, e vi soffiò l'anima.

Il grande mistero della chiesa cattolica, l'istituzione della eucarestia, era stato argomento prediletto dei primi cristiani e degli scultori medioevali. Giotto, Gaddi, Andrea del Castagno, Ghirlandaio, avevano rappresentato gli apostoli intorno all'agape in modo quasi elementare. Leonardo li agitò dalla passione, e li commosse come raggruppati a tre a tre nella maraviglia dolorosa. La scena è pur sempre semplice: nel centro della mensa fraterna, Cristo offerente apre le mani; e le parole fatali pronunciate paiono aver soffermato nei gesti impulsivi i temperamenti sconvolti dalla rivelazione.

Oggi il quadro è quasi svanito, ma, per un fatto unico nella storia, se svanisse, lo conosceremmo egualmente. Il suo valore grafico permane come un com-

mento al vangelo e non si può pensare all'ultima cena senza pensare all'opera di Leonardo. L'opera divenne necessaria, un complemento della nostra sentimentalità, una creazione della sentimentalità. Alieno dal « terribile » di Michelangiolo e dalla grazia di Raffaello, Leonardo compiva nella capitale lombarda un'affermazione cristiana più significante dell'apoteosi imperiale del Vaticano; e Raffaello, se fu un esponente squisito della regalità pontificia, non raggiunse mai, neanche « nella disputa del Sacramento », l'intensità espressiva di Leonardo.

Evidentemente ciò volle tentare nella « Trasfigurazione », ed il soggetto era suggestivo e solenne come quello di Leonardo. Raffaello volle rappresentare lo spettacolo della rivelazione divina e la maraviglia degli apostoli nel momento che la figura del maestro si divinizza mentre l'umanità sofferente viene portata al taumaturgo per esser guarita. Esaminando i disegni del Sanzio fatti per il dipinto, vi appare palesemente la volontà di rivaleggiare col Vinci, ne accoglie i tipi e l'esteriorità del carattere. L'atteggiamento delle fisonomie, la mimica delle mani non ricordano più Perugino e Baccio della Porta, ben poco Michelangiolo.

Morto il maestro, l'opera rimase un segreto; il pittore che aveva dipinto la « Madonna di san Sisto », esaltato all'idea di rivaleggiare col grande fiorentino, si sarebbe acceso in un'atmosfera degna della sua anima; ma disgraziatamente il dipinto, finito dagli

scolari, è arrivato a noi siccome una ripugnante falsificazione.

Gli scolari di Raffaello a Roma furono dopo la sua morte un torto per lui. Raffaello, fibra unica, s'era informato all'espressione degli umbri e dei fiorentini e perfino a quella violenta del Buonarroti. La sua adattabilità era stupefacente. Dovendo dipingere sulle pareti che altri aveva dipinte, ne conservava lo scomparto architettonico: nella sala della « Signatura » conservò le ornamentazioni del Sodoma, nella sala dell' « Eliodoro », quelle di Baldassare Peruzzi, nella sala dell' « Incendio » l'intiera decorazione della volta dipinta dal Perugino, ed introducendovi le sue composizioni aveva il pregio di armonizzare con tutte. Questa caratteristica esteriore del Sanzio indica precisamente la forma del suo genio; duttile come la cera, si plasmava sugli altri; ma fu un esempio malsano e lui per primo rendeva spicciole le forme inaccessibili del Buonarroti. Michelangiolo, vista la trasformazione dell'Urbinate, disse che quanto Raffaello sapeva di pittura l'aveva appreso da lui, e Raffaello, degno di Baldassare Castiglione, rispondeva reputarsi felice d'esser nato nel secolo di Michelangiolo. Ma l'eclettismo dei suoi derivati doveva esser fatale: da loro presero le mosse troppi artisti per far discendere l'arte a quella religiosità artificiosa che il concilio di Trento desiderava imporre alla coscienza italiana. Si può essere certi che ogni volta che le arti abdicarono verso i principii dell'arte gesuitica, cercarono e trovarono sem-

pre una giustificazione nell'estetismo facile ed esteriore derivato nel nome di Raffaello Sanzio.

Un'opera di Raffaello che non mancò di esercitare una larga influenza sui pittori cattolici fu quella degli arazzi della cappella Sistina che tessuti a Bruxelles, l'ornarono fino al sacco di Roma. Venduti ad Isabella d'Este, presi dai francesi, nel diciottesimo secolo restituiti a Pio VII, si trovano nel Vaticano e le copie di alcuni a Loreto, altri a Vienna; ma i tessuti stessi ricchi di oro e preziosità tessili non rispecchiano intieramente il pensiero di Raffaello come i cartoni che si vedono esposti nelle sale del South Kensinghton Museum a Londra. Scoperti dal Rubens nello studio dell'arazziere Van Aelst, furono acquistati da Carlo I d'Inghilterra e ne sono sopravissuti sette.

Davanti a quest'opera sana, robusta eseguita certamente dagli aiuti di Raffaello, ma sotto la sua sorveglianza diretta, non si può scordare l'ispirazione da Masaccio, dall'autore del « Tributo di san Pietro » nella chiesa del Carmine, al quale Raffaello improntava le sue composizioni.

Calme, serene, disegnate così correttamente da far dimenticare l'artificiosa solennità delle pieghe, le figure degli apostoli appartengono alla famiglia di quelle che Raffaello aveva dipinte a chiaroscuro nella sala dei palafrenieri, pitture che lo Zuccari restaurò fino alla trasformazione, ma che le incisioni di Marcantonio Raimondi ci tramandarono. I tipi raffaelleschi

degli apostoli, anche per questa divulgazione, furono adottati dalla chiesa fino al diciottesimo secolo, l'accolsero i « puresti » tedeschi, anzi ogni volta che le arti tentarono di rinnovarsi cristianamente, additarono sempre in Michelangiolo il corruttore e l'incorruttibile in Raffaello.

Ma la rinnovazione dei tipi iconografici doveva avvenire per l'esempio dei pittori veneti e per opera di Pietro Paolo Rubens, non più nell'ambito della pittura decorativa murale, ma nella concezione del quadro d'altare o del quadro fine a se stesso.

Mentre la tradizione gotica si spegneva e la pittura decorativa dell'Italia centrale si abbandonava al fervore lirico dell'invenzione, i pittori veneti avevano conservato un legame con la tradizione fiamminga, dalla quale avevano derivata la tecnica, e Pietro Paolo Rubens desunse appunto dalla pittura veneta i caratteri del secondo rinascimento fiammingo.

Nella scultura gotica e gotico-borgognona, la fisonomia di Cristo si allontanò quasi riluttante dal tipo iconografico romano, e se nella statua di Amiens, « Le beau Dieu » assunse improvvisamente i tratti del maestro imponente, del giudice pensieroso, nella pittura fiamminga conservò l'espressione tradizionale, che anche sul trono del giudice finale, tra il giglio e la spada, l'aveva soffusa d'una toccante dolcezza femminea.

Il dipinto di Quentin Massys ad Anversa pare ne riassuma l'idealità e la faccia serena guarda come

dubbiosa i fedeli mentre poggiata la sinistra sul simbolo del mondo con la destra li benedice.

L'imagine, astratta, doveva fare una grande impressione su Antonello da Messina, che nel suo Salvatore, oggi a Londra, l'imitò e l'arricchì di carattere umano. Rappresentò Cristo con la sinistra poggiata sul davanzale, la destra benedicente diretta in prospettiva verso lo spettatore e penetrò lo sguardo divino d'un raggio vivo, come diretto ad investigarne l'anima.

Questa d'Antonello, come intensità d'espressione, come sapienza nei mezzi, è opera mirabile, e, forse, fu eseguita in Italia, perchè qualche anno fa esulò da Venezia per l'America un prezioso quadretto di Giovanni Bellini inspirato appunto al Cristo benedicente di Antonello.

Essendo noto come Leonardo da Vinci ed i suoi scolari lombardi fossero sedotti dalla tecnica nuova, non meraviglierà se il Cristo del pittore siciliano sia affine al Cristo del « Cenacolo », ma è significante il fatto che tutte queste tendenze ideali si compenetrassero nella pittura veneta, ed il contrasto tra la figura umana del Dio e la faccia brutale dell'Iscariota avesse, oltre che nella pittura lombarda, un vivido riflesso a Venezia.

« Cristo che discute coi dottori » del Luini, oggi nella National Gallery, anche nei gesti delle mani ricorda Leonardo; « Cristo e la donna adultera » di Palma Vecchio, nella pinacoteca Capitolina, è insieme

una perifrasi ad Antonello da Messina ed a Leonardo. « Cristo tra i dottori » dipinto a Venezia dal Dürer, oggi nella galleria Barberini, rispecchia lo stesso sentimento, mentre l' « Obolo » di Tiziano nella galleria di Dresda, consacrava l'antitesi in un'opera eccelsa.

Nel seicento si divulgò l'aneddoto che Tiziano avesse dipinto il « Cristo della moneta » in gara col Dürer, e la leggenda parrebbe verosimile. Le caricature di Leonardo fecero sul pittore tedesco una grande impressione, che, appunto, traspare nelle faccie stravolte dei dottori disputanti, mentre il fariseo dipinto da Tiziano, grezzo, compreso della propria doppiezza, fissa il nobile volto di Cristo e la mimica delle mani completa il dialogo dei volti in una indimenticabile espressione.

A Roma intanto, nel « Giudizio finale » Michelangiolo tentava una esumazione dell'imagine sbarbata dei primi secoli, ma la minacciosa figura del giudice supremo rimase al di sotto delle figure dei profeti effigiate sulla volta e del solenne Jeova creatore di tutta la vita.

Nella statua di Cristo di santa Maria sopra Minerva invece, statua di Michelangiolo finita in collaborazione di Pietro Urbano e di Giovanni Frizzi, il Buonarroti accolse il tipo ortodosso della chiesa romana, e l'opera diventava il prototipo della traboccante emozione cattolica di Pietro Paolo Rubens.

Rubens, inspirato a Michelangiolo, dipinse la nuova figura morente sulla croce; la dipinse mentre la ele-

vano e la discendono dal legno del supplizio, la stese morta sulla paglia, e la fece, sotto quelle forme, apparire agli apostoli.

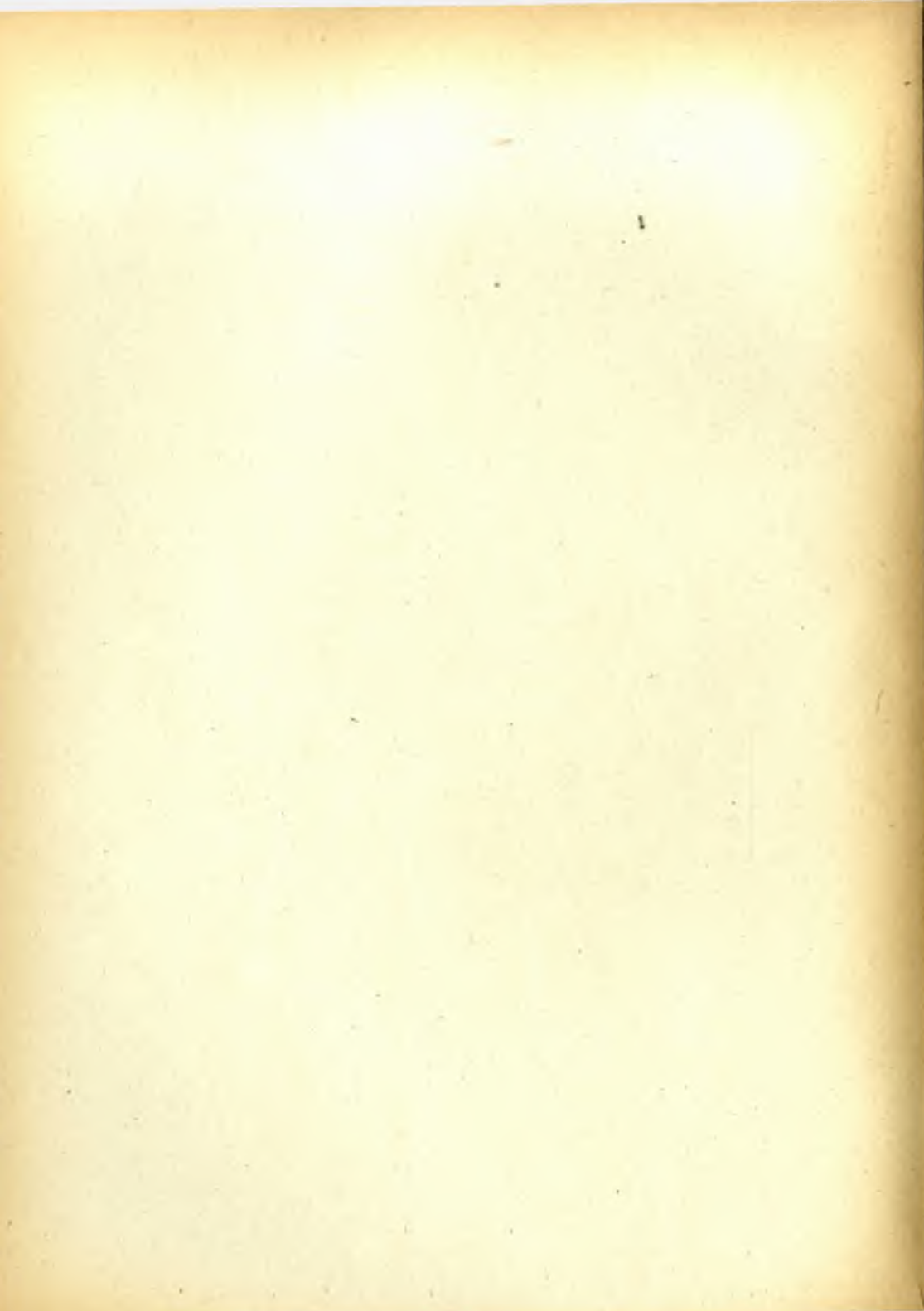
Nel « Cristo alla Colonna » alla National Gallery, Diego Velasquez si rivela anche lui preso dal tipo di Michelangiolo.

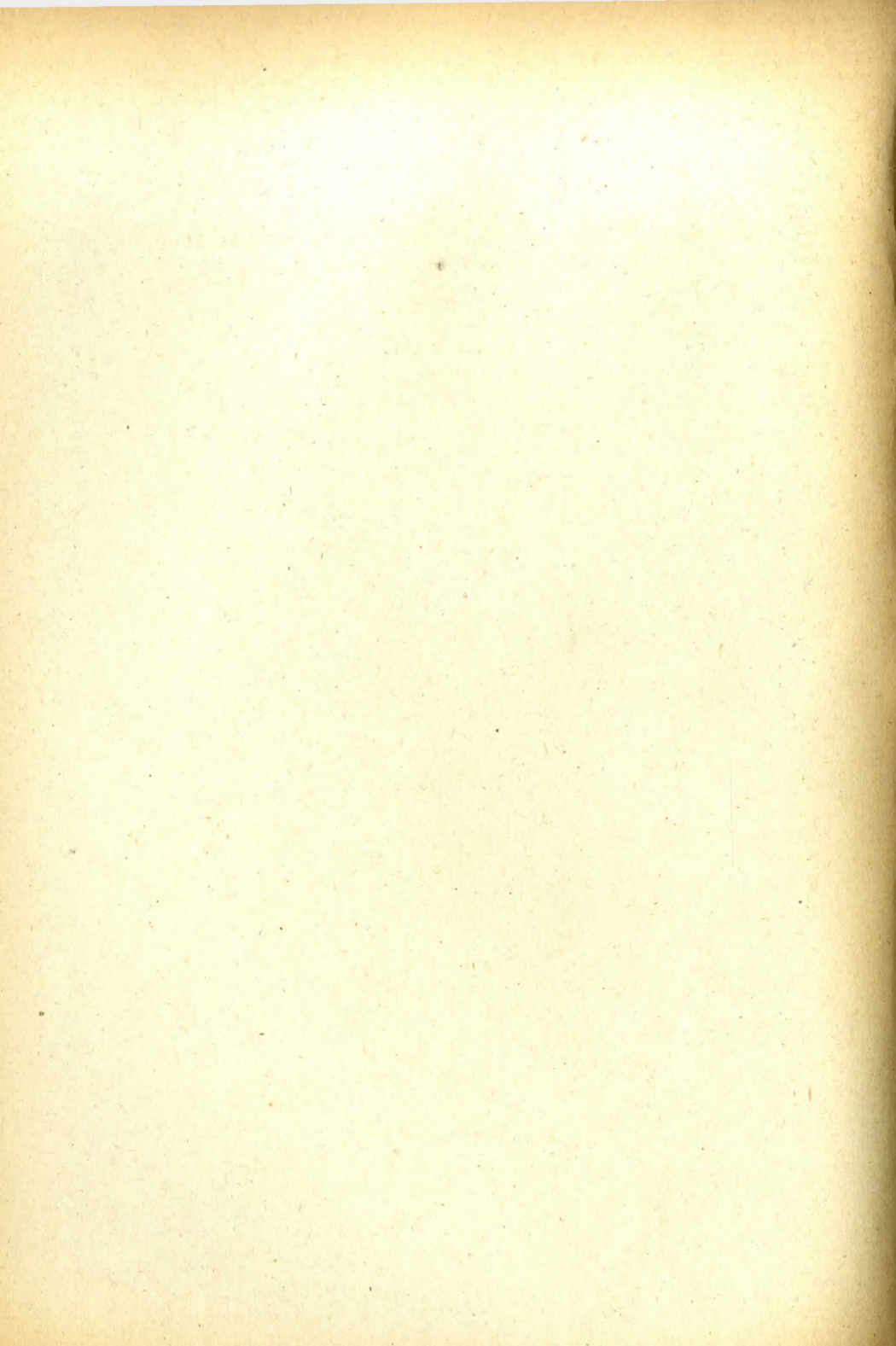
Noi vediamo adesso la statua di Michelangiolo in condizioni troppo sfavorevoli, un'aureola dorata sulla testa, un perizoma di bronzo sui fianchi e un calzare di metallo per proteggerne il piede dal bacio dei fedeli. Allora, esposta nell'unica chiesa gotica di Roma, doveva nella sua completa nudità sedurre come l'imagine del Redentore palpitante ed immedesimata alla vita. È una figura elegante e forte, fatta a similitudine della gente romana che, esteticamente, piacque tanto al Buonarroti.

Daniele da Volterra, nella « Deposizione » alla Trinità dei Monti ne tradusse il carattere ed, alla stregua, si delineò quel tipo di appassionato uomo-dio che per opera di Pietro Paolo Rubens doveva significare il Cristo della reazione cattolica,

Di tutta la rappresentazione del Cosmos cattolico non era sopravissuta ormai che questa effigie del Redentore, e doveva essere Rembrandt Van Ryn, protestante, isdraelita di origine, il primo ad insegnare Cristo divino fra gli uomini.

Rembrandt non poteva, come lo Jordaens ed il Van Dyck, assorbirsi nella atmosfera di P. Paolo Rubens; creò nella figura di Cristo una espressione del-

l'anima diretta alle anime al di fuori della chiesa, ma ogni carattere iconografico era perciò storicamente finito. Così dall'Olanda, la più moderna delle nazioni, s'accendeva la luce della interpretazione figurativa moderna anche pel dramma più alto e commovente della umanità.

III.

DEL RITRATTO

È necessario incominciare da quella superba pittura scultorea che sono i ritratti del mondo romano.

I primi esemplari, come l'Aulo Metello, detto « l'oratore di Firenze », il Porzio Catone del Vaticano, il preteso Giunio Bruto del Campidoglio, sono schematici, un po' gretti; poi man mano l'arte del ritratto si sviluppò fino a raggiungere la pienezza dell'epoca Sillana e Cesarea.

Qui torna ad affacciarsi la questione già sollevata: gli artisti che si firmavano col nome greco, sono dell'Attica e della Jonia, o della Magna Grecia e della Sicilia?

Tutta l'arte del periodo cesareo, augusteo, tiberiano, è un'arte che somiglia all'ellenismo, ma è un'altra, ed il periodo d'arte da denominare della famiglia Giulia, è pieno di carattere, di dignità e di un realismo assai differente dal realismo alessandrino.

Tutto un gruppo di ritratti, disseminato nei musei d'Europa; il supposto ritratto di « Cesare il giovane » in atto di riflessione, il ritratto di « Marcello », il ritratto di « Germanico », di « Augusto togato », nel Louvre, il ritratto di « Tiberio » alle Terme Diocleziane, quello di « Augusto imperatore » al Vaticano, rivelano un'arte non solo differente dall'arte attica, ma differente per imponenza e maestà dall'arte alessandrina.

La civiltà romana fu greco-latina, e non per la sola presenza dell'arcipelago greco, ma per la conquista dell'Italia meridionale e della Sicilia. Roma aveva incorporata con la conquista un'arte matura alla quale commise il suo carattere. La scultura dell'epoca augustea, la scultura arcaicizzante augustea così amata dai mecenati romani, è an he una scultura che non ha attinenze con l'arcaismo attico, e che non ha le stigmate d'una derivazione.

Quella grande miniera d'arte che è stata Anzio, dov'eran le ville della famiglia Giulia fino a Nerone, ha dato numerosi documenti dell'epoca. « L'Apollo del Belvedere », la « Diana di Versailles », la « Fanciulla d'Anzio », il « Combattente » vengono di là, e, se si continuassero in modo razionale gli scavi, le rovine sulla spiaggia e quelle cadute in mare darebbero altri esemplari caratteristici. Si sa il modo miracoloso come venne trovata la « Fanciulla d'Anzio » : una mareggiata abbattè un muro ed al di là si trovarono due statue una delle quali con la testa di bronzo che, separata dal busto, cadde sulla riva e venne trafugata.

L'altra la cosidetta « Fanciulla d'Anzio » fu battezzata scultura greca per l'ostinato errore dei critici tedeschi, Furtwängler e Löwy che come Winkelmann continuarono a vedere la Grecia entro Roma. Intanto la foggia della pettinatura, simile a quella dell'Eros del Vaticano, dell'Apollo, della Diana, il cosidetto « crobile » riunito come un fiocco e spartito in due sull'alto della testa, è proprio del primo secolo e frequente nella scultura romana. La fattura delle vesti poi è simile alla fattura della tunica dell' « Amazzone Mattei » e della « Diana di Versailles », con la differenza che per la smania del rinascimento di restaurare completare ed allustrare le statue, quelle appariscono accademiche, mentre la « Fanciulla di Anzio » è ancor fresca pel taglio dello scalpello.

L'istesso carattere d'arte si trova su varii frammenti di quel periodo venuti a luce nell'ultimo ventennio; la testa di « Musa » trovata nella casa d'Augusto al Palatino, l'« Efebo » di Subiaco trovato fra le rovine del palazzo di Nerone; arte signorile che, se mi fosse lecito il paradosso, paragonerei all'arte del Correggio, e la ricordo adesso, solamente per farvi presente quale fosse il tipo d'arte ideale amato dai romani a lato dell'arte del ritratto.

La prima arte romana del ritratto, come vi dissi, appare gretta, ma gl'innumeri busti trovati a Pompei, ad Ercolano, arte dal primo secolo, viva, storicamente determinata, come epoca e come paese, è talmente realista che ci fa respirare con quegli stessi uomini dei quali, fra la cenere, ritroviamo l'impronta.

Disgraziatamente un modello dell'arte di Stato, la quadriga di Augusto, scoperta ad Ercolano, andò, se non distrutta, smembrata; ma i due ritratti dei Balbo, intatti, hanno una distinta significazione eroica che partecipa dello stile imperiale. Ed a Roma come a Napoli, fermandosi nelle ricche collezioni di ritratti scultorei, si palpita a contatto della società squisita che vicino alla spada conquistatrice teneva così volentieri la cista dei papiri. I volti dei repubblicani, degli epicurei, dei «trossuli», le faccie di Bruto, di Mario, di Seneca, di Lucio Vero, di Traiano, di Vitellio, di Marco Aurelio, di Caracalla paiono vive.

I ritratti dipinti trovati sulle mummie in Egitto, sono una suppellettile funeraria di mediocre interesse artistico, eseguita da quegli stessi mestieranti che compivano le pitture murali: nonostante questa pittura spicciola ci dà un' ottima idea del come gli antichi conoscessero il senso della colorazione umana, e se ne può dedurre il grado di raffinatezza dei perduti signorili dipinti.

Nel museo di Brescia è conservato sur una croce medioevale un piccolo vetro a fondo d'oro, rappresentante una madre con due figli; la tradizione vuole che sia Galla Placidia con Valente e Valentiniano, attribuzione fantastica perchè lo squisito disegno del vetro, accusa un periodo d'arte anteriore e perfetto. Quest'oggetto, conservato prezioso, dev'essere entrato nella decorazione della croce nello stesso modo che vi entrarono le gemme ed i cammei. Piccola opera

d'arte, ricordo familiare, quel vetro dà una misura dell'arte del ritratto degli antichi, ed esaminando tal saggio si può senza tema paragonarne il disegno con quello dei grandi ritrattisti del rinascimento: Antonello da Messina, Pisanello, Hans Holbein.

Quando Eliogabalo fu eletto in Siria imperatore, mandò a Roma il suo ritratto dipinto, che venne esposto nel tempio dei Castori: i grandi fidanzamenti si fecero, dall'antichità fino al cinquecento, per mezzo dei ritratti dipinti, ed è noto come Enrico VIII d'Inghilterra, in forse se sposare Anna di Cleves, la volle conoscere attraverso il ritratto di Hans Holbein.

Nell'arte romana una corrispondenza di stile ufficiale fra il dipinto e la statua imperiale esisteva, perchè perfino il bronzo di Teodosio, oggi a Barletta, nel suo aspetto ieratico somiglia alla figura di Giustiniano del musaico di Ravenna. È verosimile supporre che nei palazzi imperiali, nei templi e poi nelle chiese, il musaico decorativo avesse fatta la sua completa apparizione, e che prima di rappresentare, latinamente, i vegliardi dell'Apocalisse, come sull'arco di Galla Placidia a san Paolo, i dignitari dell'impero fossero apparsi come testimonianza della loro esistenza, sulle pareti istoriate.

Nelle epoche di profonda barbarie l'arte tacque, ma l'arte del ritratto sopravvisse nei dittici d'avorio e nei codici miniati, e se i turchi non avessero occupata Costantinopoli, distrutte le tracce dell'impero d'Oriente, certamente avremmo trovato le pareti imperiali

delle chiese e dei palazzi, decorate di ritratti come quelli che si vedono a Ravenna.

L'arte del ritratto per l'immediato successo sugli spettatori è arte che non decade mai, anche se degenera nella caricatura. È notevole però osservare che i grandi decoratori, pittori intellettuali, quali Michelangiolo, Correggio, Tiepolo, quasi mai abbian dipinti veri ritratti.

Nella decadenza dell'epoca costantiniana mentre negli innumeri sarcofaghi vediamo l'arte idealista tentennare e cristianamente rivestirsi delle esteriorità pagane, il ritratto non era morto. Nel cortile del palazzo dei Conservatori in Roma, sono i frammenti della statua colossale di Costantino; l'arte di questo ritratto rivela sì l'arte tradizionale dei romani, ma non potreste supporre che quella testa fosse stata eseguita da un artista dell'epoca giulia od antoniniana, perchè i nuovi caratteri dell'impero vi sono espressi grezzi ed efficaci.

Nel secolo scorso la cosidetta arte storica (che, come vedremo, fu inventata in Francia, continuata nel Belgio, esaltata in Germania) faceva, oltre che della scienza indumentaria, gran conto dell'espressione grafica degli individui di ciascun'epoca, dimostrando due cose , la sua vanità che pretendeva desumere carattere e vita da epoche graficamente espresse e la potenza innata dell'arte del ritratto ad esprimere infallibilmente in tutte le epoche il carattere contemporaneo.

Nel museo del Campidoglio, della decadenza si

vedono oltre il Mezio Decezio, due statue di consoli nell'atto di dare il segnale dell'inizio dei giuochi, e l'arte divenuta barbara ha nonostante un'espressione così certa di un periodo storico che lo caratterizza.

Arte sempre barbara, nel palazzo dei Conservatori sta la statua di Carlo d'Angiò re delle due Sicilie e senatore romano, che, nel medio evo, adornava il palazzo capitolino eseguita da un ignoto marmorario romano. La statua ha, nell'acconciatura dell'abito, delle pretese romane, ma la figura di Carlo coronata dal serto gigliato, presenta tali peculiari caratteri che se non si sapesse chi fosse, si supporrebbe subito essere Carlo d'Angiò.

Nei primordi del rinascimento, nel tredicesimo secolo, se non abbiamo pitture di ritratti, abbiamo qua e là delle notevoli sculture: a Ravello il busto supposto di Sicligaita Rufolo, a Capua i busti che ornavano l'arco trionfale ed a Roma due busti muliebri scolpiti dall'istessa mano, coronati egualmente dal berretto *staufico*, la cosidetta Amalasunta del museo capitolino, la cosidetta sant'Elena nel chiostro lateranense.

Siamo al risorgere della scultura nelle Puglie ed a Pisa: fra poco si affaccerà Arnolfo di Lapo, e l'indistinta voce dei marmorari romani comincierà sulle tombe dei papi e dei cardinali a rappresentare con voce efficace l'esteriorità della corte di quegli ostinati pontefici, nativi della « Campagna », che precedettero l'esodo d'Avignone.

L'arte di questi marmorari è stata troppo sovente battezzata ingenua, manuale: se l'osservatore si mette

da un punto di vista moderno guardando le loro opere, quasi come si guarderebbero le opere del Bourdelle o del Mestrovic, arte di proposito, s'accorge come la loro espressione sia tutt'altro che povera e che le sculture legate all'architettura che le contiene sono sostanziale espressione del papato medioevale, e se un artista volesse rendere il sentimento ieratico e dominatore della gente romana d'allora, s'accorgerebbe che altre forme per esprimerlo non esistono.

Mi sia concessa qui una premessa la quale delucciderà l'argomento di questa lettura, che si aggira esclusivamente intorno alla pittura del ritratto. Dove l'Italia non venne mai superata fu nella scultura dei ritratti e si può dire che questo innato sentimento del ritratto scultoreo si mantenne vivo attraverso le vicissitudini dall'età classica a quella accademica; oggi pure nei mediocri monumenti che si elevano sulle piazze d'Italia l'arte scultoria si mantiene arte del ritratto viva.

Si può dire che la scultura del ritratto è nel genio del popolo italiano.

Abbiamo visti i rozzi conati dei marmorari romani; col risveglio gotico-romano a Pisa, a Siena ed a Firenze nascevano spontanei i ritratti plastici e le statuette della fontana di Perugia sono diggià manifestazioni complete dell'arte del ritratto.

Quasi tutte le sculture fiorentine del primo rinascimento, sacre o profane, sono dei veri ritratti e quelli del Pollaiuolo, del Donatello, del Verrocchio, di Luca della Robbia, sono i ritratti degli etruschi divenuti toscani.

Io non voglio esorbitare dall'argomento, ma se Michelangiolo non fu un ritrattista, nei « Profeti », nelle « Sibille », negli « Antenati della Madonna » fece dei veri ritratti del popolo italiano, e fece vivere i tipi dell'Etruria e del Lazio in modo così solenne e veritiero, che ancor oggi vi si riconoscono.

Questo pregio dell'arte michelangiolesca fu una delle non ultime ragioni per le quali gli scultori dopo Michelangiolo, Cellini, Vincenzo Danti, Gian Bologna, i Leoni, il Vittoria, l'Algardi, il Bernini fino a Canova poterono essere ritrattisti famosi.

Bernini andato a Parigi per fare il progetto della nuova facciata dal Louvre, venne combattuto come architetto, ma ammirato come scultore e lasciò nella capitale francese dei ritratti che ebbero parte non indifferente nello sviluppo della scultura francese del diciassettesimo e diciottesimo secolo. È noto come gran parte degli scultori francesi dell'epoca si formassero insieme agli scultori fiamminghi di quel periodo in Italia, ma fra i ritrattisti barocchi di Francia e d'Italia vi è una affinità di sostanza che non è stata mai rilevata al giusto valore perchè i ritratti di Antonio Coyzevox, di Francesco Girardon, del Puget ed Agostino Pajou prendono le mosse dai ritrattisti dell'ultimo cinquecento e dal seicento italiano.

Ed ora torniamo al medio evo.

In tutti i seguaci della scuola romana, fiorentina, pisana, senese appaiono i ritratti dei re, dei papi, dei cardinali stessi sui sarcofaghi e preganti davanti alle

imagini sacre, come vediamo sui monumenti di Bonifacio VIII a Roma, di Benedetto XI a Perugia, di Clemente VI a Viterbo, del cardinale de Bray ad Orvieto, del re Roberto d'Angiò a Napoli. Qualche volta i mosaicisti eseguivano sulla parete dei quadri votivi la cui disposizione generale somiglia alle scene che ricordano i bassorilievi del donatore apparsi sulle tombe.

In procinto di lasciare il medioevo è bene rilevare l'opinione di alcuni critici tedeschi, tra cui l'Heyck, che pretesero come dette figurazioni siano invenzioni e che nelle persone raffigurate non vi sia di vero che le insegne della carica.

Senza dubbio nelle figure che rappresentano i grandi personaggi c'è una inevitabile sovrapposizione d'imagine, ma nel medio evo Roma, l'Italia erano il centro del mondo morale e politico e l'astrazione repugna, come ho detto diggià, ai ritrattisti italiani.

Prendiamo per esempio la figura di Carlo Magno. Un busto del sedicesimo secolo, ad Aquisgrana lo rappresenta con la barbetta dorata. Dürer lo rappresentò barbuto come Federico Barbarossa, ma sur un reliquario d'Aquisgrana, è figurato con i mustacchi dei galli e con i mustacchi nella statuetta equestre del museo Carnevalet e sul musaico dell'abside che decorava il triclinio di Leone IV, che oggi ancora si vede sulla piazza di san Giovanni in Laterano.

Non è possibile supporre che le figure del musaico lateranense di Leone IV e di Carlo Magno non siano somiglianti. Per i personaggi regali poi, quasi sempre,

abbiamo l'imagine sulla moneta, e la moneta corrente nelle mani di tutti doveva essere il ritratto autentico dell'uomo che reggeva lo stato. Citiamo, fra tanti, un esempio caro ai tedeschi, la moneta aurea di re Teodorico.

Del resto la fisionomia di Carlo Magno doveva essere ben nota a Roma; il « Liber Ponteficalis » ricorda un altro musaico in santa Susanna dove pure erano rappresentati Leone III e l'imperatore, e le imagini dovevano per necessità corrispondere ad un tipo autentico.

Parlando della iconografia, abbiam visto come Roma medioevale fosse splendente alla luce del sole di musaici esterni; la chiesa dell'Ara Coeli ne era letteralmente coperta, la facciata di santa Maria Maggiore, come si vede ancora, ne era fregiata, e quasi intatta si può dire la facciata di santa Maria in Trastevere, e là, ai lati del trono della madre di Dio, vediamo due ritratti, quelli d'Eugenio III e d'Innocenzo II.

Sulle ultime absidi, quella di san Giovanni dovuta a Jacopo Torriti e a Jacopo da Camerino, quella di santa Maria Maggiore rifatta dal Torriti si vedono i ritratti di Niccolò IV e del cardinale Jacopo Colonna.

Nel libretto del protonotario Grimaldi, che, come vi narrai, durante la demolizione di san Pietro antico prendeva nota dei monumenti distrutti, vediamo, disegnato il monumento di Bonifacio VIII eseguito

da Arnolfo di Lapo, con sulla parete il quadro musivo che rappresenta san Pietro e san Paolo, ed il papa inginocchiato davanti ad un tondo con la Madonna. Forse questo musaico era dovuto a Pietro Cavallini che collaborava con Arnolfo, perchè il quadro votivo eseguito da lui, per commissione dello Stefaneschi nel fregio di santa Maria in Trastevere ha l'identica composizione.

Sono gli ultimi aneliti dello stile latino inaugurato con le basiliche Costantiniane. Al ritorno del papato da Avignone, l'affresco prese il posto del musaico e se ricordò l'iconografia antica, fu solo nella disposizione del quadro votivo, ed anzichè continuare l'antica, iniziò una tradizione nuova, prestandosi l'affresco alla esatta riproduzione del vero.

Giotto nel Laterano, dipingendo Bonifacio VIII che promulgava il giubileo, ne aveva dato un primo esempio; la pittura andò distrutta, ma se ne conserva un frammento col papa ed i diaconi nella chiesa di san Giovanni, ed un disegno anonimo nell'Ambrosiana riproduce l'intiera composizione; il primo quadro storico dell'età nuova.

Con Gentile da Fabriano che in san Giovanni dipinse Martino V ed i cardinali, (affresco perduto) s'inizia una serie di ritratti che finisce col gruppo di Leone X a cavallo d'un leardo, seguito dai cardinali Bembo e Bibbiena in pompa magna sulle mulette, dipinto da Raffaello Sanzio. Si sa che Nicolò V con l'imperatore Federico, Biondo da Forlì e Ferdi-

nando d'Aragona, era stato ritratto da Beato Angelico nella distrutta cappella del Sacramento; si sa che la sala dell'Eliodoro dipinta da Raffaello era stata decorata da Pier dalla Francesca il quale aveva effigiato sulle pareti in composizioni storiche, Carlo VII di Francia, il cardinale Bessarione, il principe di Salerno, e Nicola Fortebraccio. Di Piero della Francesca si conserva a Rimini Sigismondo Malatesta pregante il suo santo.

Sulla parete, dove poi Michelangiolo dipinse il Giudizio, si aprivano un tempo due finestre ed il fregio continuava con affreschi del Pinturicchio e del Signorelli; quello centrale del Perugino, sulla cattedra pontificia, rappresentava l'Assunta col ritratto di Sisto IV pregante.

Affresco di ritratti completo, capolavoro autentico è il Sisto IV che circondato dagli intimi, fra' quali Giuliano della Rovere e Rodrigo Borgia, nomina il Platina bibliotecario vaticano: opera di Melozzo da Forlì e che ornava l'antica biblioteca Vaticana, i cui locali sono oggi adibiti a guardaroba.

Nell'appartamento Borgia, Pinturicchio effigiava Alessandro VI inginocchiato davanti a Cristo risorto, frammento che può ben stare a parallelo dell'altro di Melozzo da Forlì e che forse è la più bella pittura uscita dalle mani di Bernardo Pinturicchio.

Simile, nell'intenzione, al quadro di Melozzo è il dipinto nella stanza della «signatura», dove Raffaello rappresentò sotto le spoglie di Gregorio IX, Giulio

secondo che circondato dai cardinali Farnese e Medici consegna al Navagero le decretali.

Di Giulio II, nella sala dell'Eliodoro, Raffaello dipinse altri due ritratti, quando circondato dalla corte degli umanisti, guarda sdegnato, dall'alto della sedia gestatoria i predatori del tempio puniti, quando davanti all'altare d'Orvieto prega Iddio e fa voto di non rientrare in Roma che vittorioso, e mai come in quest'ultima scena il Sanzio fu pittore felice. L'aggruppamento è stupendo, la fattura dei singoli personaggi pittura facile, spontanea, da grande ritrattista.

La cavalcata di Leone X seguito dai cardinali Bembo e Bibbiena che si vede nella stessa sala muovere incontro ad Attila, ricorda quella che Spinello Aretino dipinse nel palazzo pubblico di Siena, rappresentandovi Alessandro III che seguito dai cardinali rientra in Roma.

Ma da allora, pervasa la chiesa dall'idea della grandezza romana, i ritratti solenni dei papi non entrarono più nelle decorazioni che come scultura, e l'esempio di Giulio II e del suo mausoleo animò le tombe a san Pietro e nelle altre chiese di Roma.

Il monumento con la figura votiva era nel medioevo passato all'arte francese e borgognona, il tipo del ritratto votivo passò dalla pittura murale al quadro fiammingo ed i primi esempi si hanno sul celebre polittico deifratelli Van Eych a Gand dove apparvero i due donatori, Iadocus ed Isabella Vydt.

La madonna detta del cancelliere Rollin al Louvre,

la madonna col canonico Van der Pael a Bruges, sempre del Van Eych, sono esempi che tutta l'arte fiamminga doveva seguire, e nel museo dell'ospedale di san Giovanni pure a Bruges, il ritratto di Martino von Nieuwenhore in preghiera, dipinto dal Memling, dinanzi alla Vergine, è un primo esempio di dittico dividente le due imagini.

Un bell'esempio di pittura di ritratto fiammingo lo abbiamo a Firenze nei pannelli laterali del trittico di Ugo van der Goes, con i membri della famiglia Portinari.

Dalle Fiandre il tipo passò in Germania, e Stefano Lockner, il maestro della « Heilige Sippe », il maestro della « morte di Maria », Antonio Wonsam, Holbein seniore, Hans Holbein, Baldung Grien, Bartolomeo Bruyn ne seguirono l'esempio: ultimo Luca Cranach dipingeva il suo ritratto e quello di Lutero sotto al crocifisso, quali apostoli della riforma, mentre sugli sportelli riproduceva la famiglia dell'Elettore di Sassonia in preghiera.

Ma in tutta l'arte fiamminga e tedesca questa forma di ritratto votivo non assurse mai a quella larghezza di composizione alla quale la condussero gl'italiani. La « madonna della Vittoria » quadro nel quale Mantegna dipinse Francesco Gonzaga in atto di render grazie per la battaglia di Fornovo, l'« Alesandro VI che presenta a san Pietro Iacopo Pesaro » del Tiziano, oggi ad Anversa, la « Madonna di casa Pesaro » ai Frari, tutte le pitture decorative di Tiziano, Palma,

Tintoretto, Veronese, Bassano rappresentanti il doge ed i patrizi davanti al trono della Vergine, sono concepiti con larghezza ignota ai fiamminghi del primo periodo.

Il quadro di Rubens, oggi nella galleria di Modena, rappresentante la famiglia Gonzaga in adorazione, è un primo riflesso della pittura veneta eseguito dal pittore durante la permanenza in Italia, ed è un primo accenno alle sue grandi tele storico-decorative.

Tutta la prima pittura fiorentina è piena di ritratti, e, per un sentimento simultaneo, a Venezia la pittura di Carpaccio e di Gentile Bellini è viva nel coro formato dagli amici e parenti i quali partecipavano se non da attori, da spettatori, a similitudine di quel nobile pubblico che nel teatro di Shakespeare sedeva alla ribalta vicino alle persone drammatiche.

E mentre Carpaccio e Gentile Bellini ritraevano i magistrati, le gentildonne, gli eleganti « cavalieri della calza », Caterina Cornaro ed il suo seguito ; Gozzoli, Botticelli e Ghirlandaio riproducevano la più fine società fiorentina. I Medici si facevano ritrarre nella cavalcata dei re sulle pareti della cappella privata e sulla tavola dei magi offerenti.

Notevole è l'introduzione assolutamente moderna dei ritratti nelle allegorie profane; la « Primavera » di Botticelli che forse commemora la morte di Simonetta Vespucci, gli affreschi di Lorenzo Tornabuoni nel consesso delle arti liberali e di Giovanna degli Albizzi in atto di ricevere dalle grazie il velo incantato,

solennizzanti un fidanzamento. I freschi Schifanoia a Ferrara, dovuti a Lorenzo Costa e Francesco del Cossa, raccontano la vita gaudente di Borso d'Este fra le caccie e le corti d'amore.

Intanto nei palazzi pubblici, a lato delle allegorie politiche, si effigiavano i grandi capitani, gli uomini di stato, i traditori. Sulla parete interna di santa Maria del Fiore ancora si vedono i chiaroscuri monumentali di Paolo Uccello ed Andrea del Castagno rappresentanti Giovanni Hawkwood e Nicolò da Tolentino.

Nelle case dei ricchi, nelle corti era penetrato il gusto del ritratto isolato e già Pisanello con i membri di casa d'Este, Lionello oggi nella pinacoteca di Bergamo, l'ignota principessa estense al Louvre, ne dà i primi perfetti esemplari, dipinti ad olio con una tecnica che non ha nulla di comune con quella introdotta in Italia, più tardi, da Antonello da Messina. Nella disposizione di questi dipinti, si sente lo scultore di medaglie e, quelle celebri di Pisanello, appartengono pure all'arte del ritratto. Le medaglie di Cecilia Gonzaga, di Lionello d'Este, di Ferdinando d'Aragona, di Malalesta Novello aprono la schiera dei grandi medaglisti italiani, fra i quali un altro pittore, Matteo dei Pasti, doveva segnalarsi.

Assai prossimi ai ritratti di Pisanello, sono quelli dipinti da Pier della Francesca: « Guidobaldo da Montefeltro e Bona Sforza » oggi agli Uffizi: dipinti ad olio con una tecnica più fresca che non sia quella fiamminga.

È noto che Giusto di Gand visse alla corte di Urbino e riprodusse Guidobaldo nel suo studio, quadro oggi in possesso dei Barberini. Piero della Francesca deve avere appreso allora il processo tecnico ed i due ritratti sono un primo felice incontro fra la pittura fiamminga e la visione italiana: il frescante v'introduceva una colorazione così limpida e meridionale da precorrere la pittura ad olio di Giovan Battista Tiepolo.

Intanto Antonello da Messina popolarizzava in Italia il tipo schietto del ritratto fiammingo, ed è notevole come i ritratti di Antonello non abbian mai, come nei fiamminghi contemporanei Memling, Bouts, Massys, il fondo di paesaggio, ma i personaggi appoggino ad un davanzale e stacchino sur un fondo unito come nei ritratti di Giovanni Van Eyck.

Il viaggio di Antonello in Fiandra è anche verosimile per il ricordo palese di questi quadri che in Italia non avrebbe potuto vedere. Se si dovesse indicare quali siano i ritratti fiamminghi che più somiglino ai ritratti di Antonello si possono citare lo sconosciuto di Londra, l'uomo dal garofano di Berlino, il ritratto del canonico a Vienna, quello dell'Arnolfini a Berlino, tutte opere di Giovanni Van Eyck.

In Italia i ritratti che più ricordano il fare d'Antonello sono quelli di Giovanni Bellini oggi attribuiti al Rondinello, nella « Dorchester House » a Londra, agli Uffizi ed al Campidoglio, quello di Solario alla galleria di Brera: ma presto si formò un tipo di ritratto del

tutto italiano che in Botticelli, Domenico Veneziano, Piero di Cosimo e Ghirlandaio, trovò rappresentanti fiorentini, ed in Perugino, Pinturicchio e Raffaello giovane rappresentanti umbri.

I ritratti che a Vienna, a Cracovia a Parigi sono attribuiti a Leonardo da Vinci, entrano pure nel carattere di questo primo periodo: ma col ritratto di monna Lisa, il grande italiano doveva dire una spirituale parola rimasta senza confronto.

Con la scuola veneta incominciò la rappresentazione del personaggio vivo in faccia al riguardante, e si può dire che modernamente, Tiziano è il primo e vero grande pittore di ritratti. I vari ritratti attribuiti a Giorgione, sono di Giorgione? A Vienna, a Firenze, a Budapest si vedono esposti sotto il suo nome quadri evidentemente di Tiziano, forse è di Giorgione quello del museo di Berlino illuminato in modo affatto eccezionale, perchè la luce venendo dal fondo illumina il personaggio all'inverso, accusando quello spirito di ricerca che era nell'indole del pittore di Castelfranco.

L'arte del ritratto fu connettivata a Venezia e là sorse quel tipo completo che noi troviamo ancor oggi esposto dai pittori contemporanei: solo negli ultimi anni pittori scandinavi, Kroyer, Tuxen, Zorn, hanno dato l'esempio di ritratti dipinti all'aria aperta o illuminati dal sole.

Lo elaborarono allora Palma, Giorgione, Tiziano, e dai primi ritratti fermi, fissi, immobili, s'arrivò all'«Aretino» alla « Caterina Cornaro », oggi a Londra,

al « Carlo V », ai « Farnese », ai ritratti di « Laura Dianti », del Tiziano, ai ritratti di Sebastiano del Piombo e di Raffaello, ai ritratti del Lotto, del Buonvicino e del Moroni.

Non vi posso fare un esame delle pitture ben note del Vecellio, ma se si potesse indire, come una volta si tenne nel Belgio l'esposizione dei ritratti del Van Dyck, l'esposizione di tutti i ritratti eseguiti da Tiziano, noi vedremmo il mondo del rinascimento avanti ai nostri occhi, rievocato.

Il ritratto di Carlo V rivestito della corazza d'oro, cavalcante il morello che inforcava nel giorno della battaglia di Mülberg, fu dipinto da Tiziano ad Augusta, là dove il vinto Elettore di Sassonia, grasso, grosso, era tenuto prigione. Cranack pittore titolare di questo Elettore, e succeduto a Jacopo de Barbari, l'aveva raggiunto ed allietava la sua prigionia dipingendogli divinità classiche ed allegorie religiose.

Certamente i due pittori si conobbero, perchè Tiziano stesso riprodusse le sembianze di Federico di Sassonia nel dipinto che oggi vediamo a Vienna. Per una di quelle casualità aneddotiche della storia, Tiziano rappresentante della genialità italiana, s'incontrava col genuino rappresentante del carattere teutonico. Più tardi, a Roma, incontrandosi con Michelangiolo Tiziano interrogava l'interprete spirituale della nostra anima.

Cranack, come pittore di ritratti, non è quanto Dürer completo ed anatomico, quanto Holbein elegante

e signorile, quanto Bartolomeo Bruyn evidente, ma è tuttavia il vero rappresentante dell'anima tedesca.

Il ritratto tedesco, riflesso dei fiamminghi, si era già manifestato a Colonia, e se Strigel e Dürer sono illustratori schietti della razza, inacessibili al senso della bellezza, sono come imparentati con lo spirito caricaturale di Luca Cranack, e mancano di quella schietta libertà estetica che attraverso gl'italiani, illumina le creature umane, le fa pensare e sorridere.

L'indole difficile della Germania ha conservato questa caratteristica. Invano gli ultimi ritrattisti tedeschi sudando a sviscerare i quadri del rinascimento hanno tentato di avvicinarvisi, in loro permane uno spirito eccessivo, restio, come se i caratteri di Luca Cranack li costringessero in una insormontabile barriera.

La pittura veneta, come ho detto, per un simultaneo bisogno d'espressione trovò un'eco in tutta l'Italia, e Giovanni Buonvicino, Giovan Battista Moroni, Dosso Dossi, Lorenzo Lotto, Sebastiano del Piombo, Raffaello Sanzio, vi respirarono.

La nuova forma escluse le precedenti, ed è notevole il fatto che mentre in Pisanello, Pier della Francesca, Piero di Cosimo, Antonio Pollaiolo, Domenico Veneziano, Domenico Ghirlandaio, Marco Marziale, Ambrogio de Predis vediamo quasi sempre riprodotti come in una medaglia i profili delle figure, nel nuovo tipo, i profili appaiano eccezionalmente, e tutti i personaggi sono visti di faccia o di terza, carattere che rimase particolare della pittura moderna.

Raffaello, ritrattista, si ricollega a Giorgione, a Palma, a Tiziano per mezzo di Sebastiano del Piombo, ed alcuni quadri di questi, il « Violinista Sciarra » la « Gentildonna degli Uffizi », andarono confusi con quelli di Raffaello appunto per una somiglianza di tecnica non casuale. Se non si sapesse l'autore del ritratto di « Fedra Inghirami » e di « Baldassare Castiglione », potrebbero esser creduti quadri di Sebastiano.

Intanto, completamente ignorata dalla scuola italiana, si svolgeva a Londra l'attività di Hans Holbein il più completo dei pittori tedeschi, il più signorile, e che, quantunque non sia storicamente provato, dovette conoscere la pittura italiana della Lombardia e del Veneto. Conobbe senza dubbio le opere di Mantegna, perchè i suoi sportelli d'organo, oggi nel museo di Basilea, si ricollegano alle conclusioni decorative dell'arte italiana ed i fregi distrutti della « Deutsche Verein » a Londra, dai ricordi che possediamo, mostrano di essere un riflesso dei trionfi del Mantegna.

In quanto concerne il ritratto, Holbein conchiude gli sforzi delle scuole di Colonia, Augusta, Norimberga, ma è necessario ricordare che prima di Dürer e Cranack, Jacopo dei Barbari, fratello spirituale di Antonello da Messina, pittore aulico di Massimiliano d'Austria a Norimberga, e poi dell'Elettore di Sassonia a Wittemberga ed a Weimar, aveva dipinto in Germania varie opere, fra le quali la « Galatea » di Dresda, e quel ritratto di « Giovane » nella galleria di Vienna così fresco e moderno nel senso della colorazione, da parere dipinto oggi.

Giova pure ricordare che non solo tutto il Dürer giovanile fu informato dalle incisioni e dai disegni di Jacopo dei Barbari, cosicchè ne pare una prosecuzione, ma lo stesso Holbein, nel ritrattino rosso di Darmestadt, dipinto nella sua gioventù, è influenzato dal veneto. Pittura per pittura, quel quadretto rimane come l'opera più spontanea di Hans Holbein.

Quanto più Holbein diventa perfetto, tanto meno pittorescamente si sensibilizza, e nei quadri composti, come quello dei due cortigiani di Londra, se appare completo, rappresentativo, ha qualche cosa di rigido che ne paralizza l'efficacia.

Holbein divenuto pittore della corte elegante di Enrico VIII, fu dalla società aristocratica e volitiva dominato se non sopraffatto; i suoi nobili protettori non avevano tempo di posare davanti all'artista ed Holbein faceva dal vero quei disegni precisi, rapidi e sapienti che eran lo schema col quale eseguiva i quadri. Con dei modelli avventizi, rivestiti dei ricchi indumenti, dipingeva l'intiero insieme dove poi eseguiva i volti: ma è facile immaginare come questi quadri risultassero un commento anzichè l'imagine della vita vissuta.

Per quanto le scene dei ritratti fossero abilmente composte, sovraccariche di oggetti familiari, si sforzavano invano di ritrarre l'ambiente come nel quadro degli Arnolfini del van Eyck e come più tardi i cosidetti « piccoli maestri olandesi » rappresenteranno l'Olanda l'intima. Nei quadri dell'Holbein pare che l'atmosfera sia stata estratta e gli esseri fatti partecipi della immobilità circostante.

Dove Holbein è unico è nei disegni, e chi ha visto il museo di Basilea, chi ha potuto sfogliare ad uno ad uno i disegni della superba collezione di Windsor Castle, comunica per mezzo del disegnatore con quella società così lontana da noi, così prossima allo Shakespeare.

Generalmente questi studi sono come preparati con delle mezzetinte a pastello sulle quali l'artista, con una matita dura, con un segno preciso ed incisivo determinava il taglio degli occhi, delle narici, della bocca, l'innesto delle membrane delle orecchie. Holbein è forse il più felice riproduttore del giro degli occhi e delle palpebre, e questa specie di penetrazione della forma dei visi gli fa esprimere la psiche degli individui in modo eloquente. E se eseguiva quei piccoli disegni destinati o ad essere incisi in legno od a ricordare nella Svizzera ed in Inghilterra gli amici lontani, costringeva in questi piccoli cartoni i caratteri essenziali degli individui in modo così significativo, che nessuna fotografia avrebbe potuto mai fare. Andando da Basilea a Londra portava a Tommaso Moro l'effige dell'autore dell'« elogio della pazzia » e da Londra a Basilea ad Erasmo di Rotterdam il ritratto dell'autore dell'« Utopia ».

Il disegno della famiglia del cancelliere inglese che si conserva nel museo di Basilea sintetizza in un breve foglio di carta l'arte d'Holbein, ed è per se stesso più espressivo di molti quadri. Rappresenta tutta la famiglia del Moro, il cancelliere suo padre, sua

moglie, i suoi figli, e la fermezza l'eleganza del disegnatore è così sintetica che questo disegno per la storia equivale ad una preziosa confessione. Oltrechè nella espressione dei volti il giuoco delle linee s'insinua anche nelle stoffe, pare che graficamente le dipinga, come se il colore fosse superfluo a completare il quadro.

Con Holbein infine si chiude il ciclo della pittura dei ritratti qual era apparsa ai tedeschi, così come con le pitture di Antonio Moro l'arte del ritratto delle scuole di Fiandra giungeva al limite. E se i fiamminghi ebbero nel secondo periodo un'andatura duttile e viva, la dovevan trarre sull'esempio dei Veneti. I prosecutori dell'Holbein invece s'insterilirono in una imitazione ed una convenzione che era oramai fuori del carattere evoluto della vita.

Era l'epoca nella quale i postulati dell'arte germogliata dalla linfa fiamminga si dovevan concludere. In Francia Jeanet Clouet, fiammingo, eseguiva dei quadri così simili, sebbene d'una colorazione più argentea, ai quadri dell'Holbein, da essere spesse volte confusi con quelli.

La tradizione dell'arte francese era assai prossima a quella della scuola di Bruges, e Jean Foquet nel celebre ritratto di Giovenale degli Orsini, oggi a Berlino, non ha nulla da invidiare ai più belli della scuola predetta. E se a ragione gli studiosi francesi reclamano l'esistenza d'un'arte nazionale è d'altra parte innegabile la sostanziale somiglianza delle due manifestazioni. L'indole di questa somiglianza doveva prolungarsi

pure nel seicento, quando Filippo di Champagne, fiammingo, impersonava tanto bene i caratteri del ritratto francese.

Pittore con caratteri peculiari francesi fu Francesco Clouet figliuolo di Jeanet, del quale al Louvre si conservano piccoli ritratti di Francesco I, di Carlo IX e nei quali, per la precisa eleganza, si preannunzia il senso della pittura neo-idealista francese del secolo decimonono.

La Spagna pittoricamente, fino al tardo cinquecento era stata, sebbene si parli di pittori e di scultori spagnuoli Morales, Alonzo Cano, Coello, una provincia dell'arte fiamminga e dell'arte italiana. I primi aneliti di un'arte nazionale apparvero con la permanenza in Ispagna di Antonio Moro e di Giorgio Teutocopuli di Candia detto il « Greco ».

Antonio Moro, pittore favorito di Filippo II, fu uno dei più festeggiati pittori di Europa, a contatto con tutte le corti contemporanee d'Europa. Rappresentante dell'ultima pittura fiamminga, signorile come Holbein e più pittore di lui, diede un primo carattere ai ritrattisti spagnuoli, tantochè Coello e Pantoja de la Cruz dovevan parere nella Spagna d'origine fiamminga.

La vita venne invece all'arte spagnuola dalla sensibilità irrequieta del Teutocopuli, e si alimentò in quella grande collezione di quadri italiani, raccolta da Filippo II nell'Escuriale e che poi formò il nucleo del più grande museo di pittura del mondo,

il museo del Prado. E se Velazquez poteva dire a Murillo che per sviluppare la sua personalità non aveva bisogno di viaggiare in Italia, come appunto un secolo dopo gli accademici francesi dissero ad Antonio Watteau ; era perchè quanto Murillo tendeva ad esprimere era rappresentato in quella raccolta.

Ma il medium che mise a contatto la vita spagnuola contemporanea e l'ultima pittura fu il « Greco » e nella grande pala d'altare a Toledo, rappresentante « l'inumazione del conte di Orgaz », vediamo per la prima volta palpitare l'arte nella vita spagnuola.

Dire quanto del Greco sia entrato nella pittura di Velazquez sarebbe calcolo da critico assai meschino. Velazquez è tale una grande figura che con o senza gli esempi si sarebbe per intimo impulso svolto ; ma dalle sue prime pitture arieggianti Michelangiolo da Caravaggio e Zurbaran, alla sua definitiva forma di ritratto, si sente che qualcuno ha dato il « là ».

Se la Germania, nonostante tutti i suoi musei, non ostante le decorazioni di Tiepolo, non ha saputo mai comprendere cosa sia decorare un edificio, è perchè mancò fra i tedeschi chi sapesse indicare una via e condurre i principi dell'arte decorativa nell'ambito dell'architetture locali; mentre invece la casuale presenza del Greco in Ispagna mise in comunicazione la vita con le forme del quadro, dandogli la possibilità di manifestarsi. I soli quadri di Tiziano e Tintoretto, sarebbero rimasti una cosa inerte.

Parliamo ancora una volta di tecnica. In un quadro chiamato « Las Meninas » Velazquez ha dipinto un ambiente dove le piccole infanti di Spagna, guardate dalle ancelle e dalle nane, posano davanti al pittore che le ritrae. Nel fondo sta uno specchio (ricorda lo specchio di Van Eych nel ritratto degli Arnolfini) che riflette il re e la regina che si affacciano alla porta.

Luca Giordano chiamò questo quadro la « grammatica della pittura » perchè uomini e cose nel senso della prospettiva, sono ottenuti con una incredibile semplicità di mezzi, e cinque o sei colori sono stati sufficienti a raggiungere l'effetto.

Dico cinque o sei colori perchè nell'istesso quadro si vede il pittore in atto di dipingere e sulla tavolozza i colori che adoperava; terra rossa, terra verde ocra, bianco d'argento, azzurro, vermiglio e quel celebre nero d'osso che fu il segreto della pittura di Velazquez.

Il nero d'osso, com'era e come ancora è fabbricato in Ispagna, si ottiene bruciando gli ossi di prosciutto in un forno a riverbero in modo che non carbonizzino perfettamente, ma rimangano di un bruno tendente al rossastro.

La pittura di Velazquez risente l'introduzione di questo bel materiale, ed è fatta a base di nero d'osso che impastato con gli altri colori l'arricchisce di tonalità rare e compenetra talmente i quadri da creare una speciale atmosfera, dolce, temperata, assolutamente opposta a quell'atmosfera giallastra e dorata d'un altro

seicentista invasato dal naturalismo di Michelangiolo da Caravaggio, Rembrandt van Ryn.

Supponiamo un momento che fossero esposti vicini i due quadri, « Las Meninas » del Velazquez ed i « Sindaci dei drappieri » di Rembrandt. Il riguardante avrebbe la sensazione di essere entrato fino in prossimità al tavolo dei sindaci, e di essersi soffermato alla soglia dell'ambiente di Velazquez; in uno di essere penetrato, nell'altro di essersi affacciato.

Rembrandt è tutto soffuso di luce ambrata; Velazquez come impregnato d'un'aria argentina, e mentre come ho detto, Velazquez è impastato nel nero d'osso, Rembrandt pare penetrato d'un bruno dorato assai simile al bitume della Giudea. Sappiamo che questo malfido colore è venuto sul mercato nei primi dell'ottocento ma certo, i pittori olandesi dovevan conoscere qualche cosa di simile, ma più sicuro, perchè l'oro soffuso che vela tutti i quadri di Rembrandt, pare ottenuto con quei seducenti ma caduchi effetti del bitume, colore che sedusse tanti pittori moderni.

Notiamo intanto che per questo misterioso colore Rembrandt era costretto ad adoperare un essiccante fortissimo, il cosidetto seccativo di Haarlem, vernice differente da quella dei Van Eych e che, seccando rapidamente, dava al pittore la possibilità di tornare e ritornare a dipingere con la pasta di colore.

Questa specie di costruzione della pittura che più tardi vedremo nei pittori inglesi del diciottesimo secolo (dobbiamo ricordare che questi ultimi adoperavano

l'olio di lino cotto) mai come nel quadro dei « Sindaci » è stato evidente, perchè dal tappeto orientale che copre il tavolo, ed è il « foco » del quadro, l'artista ha dovuto far crescere in rapporto il valore del chiaroscuro dando rilievo a quei modelli viventi che esponeva intorno, ed obbligando il suo linguaggio pittorico ad essere più vivo e più reale.

A differenza dell'essiccante di Haarlem che asciuga quasi sotto il pennello, il nero d'osso secca stentatamente e se i colori vengono stemperati nell'olio di lino crudo la pittura può rimanere fresca più di un giorno, dando al pittore la possibilità di perfezionare ed accarezzare il dipinto nella materia fluida ed elastica.

Avendo presenti queste differenze di tecnica è facile comprendere i risultati differenti ottenuti. Un pittore, Rembrandt, costruisce il quadro e lo rende reale verso lo spettatore; l'altro, Velazquez, lo descrive facendolo allontanare prospetticamente. E per meglio rendervi evidente l'esteriorità tecnica dell'uno e dell'altro risultato mi esprimerò con un esempio.

Figuratevi una tempera ed un pastello. La tempera asciuga rapidamente ed il pittore sovrappone continuamente e massime sulle luci, colore a colore. Il pastello invece, tempera in polvere, riceve ogni tocco di matita come immedesimato nella sostanza sciolta. Fissato con la colla diluita nell'acetato di piombo, il pastello diventa pur esso una tempera, ma con questa differenza: che mentre la prima è rude, evidente nello effetto, aspra e rugosa nella superficie, la seconda o-

mogenea vellutata presenta una superficie levigata di eguale spessore nell'ombra e nella luce. I quadri di Velazquez sono dipinti così fluidamente che visti di traverso non presentano alcuna asperità di colore, i quadri di Rembrandt sono dipinti con tale generosità d'impasto che al tatto offrono come un sottile bassorilievo.

Velazquez non ha avuto mai una visione completa dell'aria aperta, e la riproduceva con l'intonazione dell'ambiente chiuso. E se nei suoi studi di paese, fatti a Villa Medici a Roma, intravide l'avvenire della pittura moderna, nell'« Appuntamento di caccia » è interessante solo come illustratore, e nella « resa di Breda », quadro di ritratti, nei numerosi ritratti di cavalieri, di cacciatori, è, come tutti i contemporanei, contento d'un'apparente scenografia paesistica più o meno approssimativa al vero.

Come ho detto pocanzi negli ultimi anni del secolo ventesimo, e per merito dei pittori scandinavi, si è dipinto anche il ritratto all'aria aperta, e Tuxen, Kroyer, Zorn hanno prodotto non solo pitture di figure completamente bagnate dall'aria aperta e dalla luce esterna, ma pure vivificate dal sole e dai contrasti dei colori complementari del sole al tramonto. È tutta una fioritura d'arte generata dagli impressionisti francesi, massime per opera di Eduardo Manet che andato in Ispagna, e sedotto dalla pittura di Velazquez, lo dichiarò « il primo dei pittori moderni » ; ma vide più in là delle colonne d'Ercole ed illuminò non ostante la

pittura contemporanea d'una libertà di visione, insospettata dagli antichi.

Ma così, come si manifestò, Velazquez è pur sempre un miracolo.

La torpida corte di Filippo IV, dipinta dal Velazquez, cupa, monacale, severamente vestita, le donne affagottate e coperte di nastri, cariche di gioielli, le faccie biancastre come di idoli, piena di preti e di buffoni, sta al mondo rappresentato da Tiziano ed i veneti come il cattolicesimo cupo, infervorato del timor di Dio della Spagna al cattolicesimo spregiudicato e sorridente degli italiani.

E La « Venere » di Velazquez, l'amante di Filippo IV, oggi nella « National Gallery » di Londra, non si vede nuda come la Venere di Giorgione in un giardino, come la venere di Tiziano in una splendida loggia, ma bianca come l'avorio stesa sur un lenzuolo di seta nera, e che si specchia secretamente nella lastra che le porge un amorino geloso.

Velasquez è venuto due volte in Italia ed in ambedue i viaggi fece incette di quadri per il re di Spagna; era un conoscitore edotto dell'arte italiana e nella sua pittura si vede la cognizione di quanto avevano cercato, tentato e trovato, i pittori italiani.

L'andamento dei suoi quadri di ritratti è l'andamento della pittura veneta; i suoi quadri religiosi entrano nella idealità religiosa di Federico Baroccio, e se dovessi dire in quale dei pittori Velazquez ha trovato il segreto delle carni diafane, la colorazione tra argentea e dorata,

che lo contraddistingue dovrei dire in Correggio. E nessuno dei quadri di quest'ultimo pittore presente meglio l'avvicinarsi di Velazquez quanto la Danae: il nudo della Danae.

È noto come questo quadro appartenesse a Carlo V, e che, il trittico smembrato, gli sportelli rimasero nella galleria di Vienna. Il quadro centrale venne comprato in Inghilterra dal principe Borghese.

Correggio non ha dipinto nessun ritratto, e parrà strano che noi parliamo di Correggio proprio quando osserviamo l'opera dei ritrattisti; ma è necessario perchè Correggio, nato e sviluppato fuori delle grandi correnti della rinascenza italiana, fu l'antitesi di Michelangiolo da Caravaggio, la cui estrinsecazione avrebbe resa l'arte cupa ed oscura.

Il fascino che esercitava sui nuovi artisti è visibile non solo in Velazquez ma nello stesso Ribera il quale, geniale prosecutore del Caravaggio, fu nella gioventù impressionato dalle pitture di Correggio, e la santa Agnese della galleria di Dresda è un quadro correggesco quasi insospettabile nella natura violenta dello Spagnoletto.

Dopo Michelangiolo, dopo Tiziano, dopo Raffaello, dopo Leonardo da Vinci, pareva che quadro e decorazione non avessero più nulla da dire e Correggio, quasi solitario, rese vivo quel senso di realtà italiana che minacciava d'inaridirsi, indicando una sorgente inesplorata nella semplicità delle cose viste con lo sguardo sensibile dell'esteta.

Non è qui il caso di parlare delle sue decorazioni, nè dei suoi quadri sacri o mitologici presi per se stessi, ma sibbene del suo carattere pittorico che nell'esuberanza coloristica contemporanea portò una semplicità raffinata di colore contro colore, di sottigliezza d'effetto contro sottigliezza d'effetto, ed un chiaroscuro efficace, soffuso, che era cosa quasi nuova nel regno delle arti.

La « Danae » nel palazzo Borghese è semplicemente una maraviglia, ed esposta vicino all'« Amor Sacro e Profano » di Tiziano, rappresenta appunto l'avvenire sulla maturità del passato.

Nel quadro di Tiziano è riassunta tutta la scuola veneta fino a Palma e Giorgione. Paesaggio, sontuosità d'abbigliamento, splendore delle nudità, bellezza, che raccolgono intorno al sarcofago dove amore scuote le acque, la sazietà d'un concetto esteticamente raggiunto.

Il mondo pare completo in lui, e quando il riguardante passa dall'« Amor Sacro » alla « Danae» pare che l'intellettuale debba ripetere: — Non c'era più nulla da dire, ma tutto era da dire con un linguaggio nuovo. —

Il quadro del Correggio non ha suntuosità di colori: è tutto una nota fra giallo e grigio, fra oro ed argento. Alcune scoloriture delle stoffe, alcuni toni corrotti, un'armonia di luci dorate, una penombra argentina che rivela un senso inatteso di finezza estetica. Il corpo della Danae, a parte l'eleganza delle forme, è una sorpresa di tecnica coloristica. La scuola veneta si era vieppiù, in Paris Bordone e in Tintoretto, accesa di sangue,

minacciava di morire d'apoplessia, nessun rosso pareva bastasse, quando la semplicità e la convinzione della vita reale di Correggio si affacciava squisita nel sentimento pittorico ed indicava la venustà semplice della vita.

Non che con Correggio si ripresentasse qualche cosa di primitivo e brutale come in Michelangiolo da Caravaggio. L'anima di Correggio è raffinata, voluttuosa; l'eleganza femminile è nel suo spirito una esaltazione, e, nelle « Maddalene » come nella « Danae » e nell' « Antiope », Correggio manifesta una profonda volontà d'amarla in una sensazione d'infinito sentimento estetico.

L'idealità fresca di Correggio non era del tutto nuova nella città di Giorgione, non arrivava inaspettata ai veneti contemporanei, perchè nel ritratto del Soranzo a Milano, nella « Susanna » di Vienna, nelle « Musicanti » di Dresda del Tintoretto, c'è una sensazione di colorazione nuova e parallela. Le divagazioni del Tintoretto erano conosciute dal Greco, formarono gran parte del suo carattere eccessivo, e Diego Velazquez, sensibile, trovava in Italia che i Caracci indicavano Correggio quale sorgente d'appassionato sentimento, sviluppo di quei caratteri consoni alla eccitabilità patetica dei poeti contemporanei.

Due quadri mitologici eseguì Velazquez a Roma: « los borraccios » nel quale Bacco incorona i bevitori e « la fucina di Vulcano ». Il quadro dei bevitori rappresenta una scena di quegli ubbriaconi che il verismo

di Michelangiolo da Caravaggio aveva messo in voga, ma il tipo di Bacco, paffuto, linfatico, d'una colorazione ignota al pittore lombardo, ha il senso di quell'esistenza maturata nell'ombra e spogliata all'aria aperta, della quale Correggio aveva espresso il valore pittorico. L'altro quadro che Velazquez dipingeva in una di quelle fucine che ancor oggi sono annidate sotto le volte del teatro di Marcello a Roma, la divinità di Apollo che, bianco come l'avorio, penetra nella fumosa officina, fra le nudità realistiche dei fabbri, ancora una volta è l'unione della idea di Michelangiolo da Caravaggio con la sensibilità di Correggio.

La pittura di Velazquez come si svolse sarebbe stata impossibile senza l'Italia, e se si vuol comprendere la sua figura nella significazione completa, bisogna avvicinarla all'arte italiana, nello stesso modo che non è possibile considerare i pittori del diciottesimo secolo inglesi, pur nati senza primitivi, senza avvicinarli alla pittura veneta e fiamminga.

Il ritratto del « Borro » oggi nel museo di Berlino, che per tanto tempo è stato attribuito a Velazquez, dimostra d'altra parte che questo senso di pittura fosse maturato contemporaneamente in Italia ed in Ispagna, ed il presunto autore, Andrea Sacchi, così correggesco nel « san Romualdo » della pinacoteca vaticana, con minor fortuna del pittore spagnuolo, batteva la medesima via.

L'opera di Velazquez non varcò subito il confine spagnuolo. Maresciallo di Corte, cavaliere dell'Or-

dine di San Giacomo, Velazquez non dipingeva che per compiacere il re: non firmava i suoi quadri, e venuto in Italia a fare il ritratto di papa Innocenzo X lo firmò per eccezione « Diego de Velazquez de la camera de sua Maestà Cattolica » e con le prime lettere di questa dicitura contrassegnò alcuni ritratti di cardinali.

Quasi tutti i suoi quadri rimasero a Madrid ed informarono il carattere della pittura spagnuola non ostante che decoratori italiani come Luca Giordano e Giovan Battista Tiepolo avessero lavorato in Ispagna.

Francisco Goya, per quanto la sua tavolozza si fosse arricchita delle colorazioni vive, lucenti che il diciottesimo secolo aveva portate pur nella Spagna cortigiana, rimane sempre nell'orbita della pittura di Velazquez e tutti i suoi ritratti, siano equestri, isolati od a gruppi, hanno la volontà di somigliare a Velazquez.

È da notare che la Spagna non ebbe nessun decoratore come non ebbe nessun pittore di paesaggio. Difatti la comprensione della natura esteriore avviene allorchè gl'individui hanno l'animo in uno stato di serenità spirituale che ne consente la contemplazione; stato che non poteva essere in una Spagna sottomessa da secoli alla inquisizione ed al gesuitismo.

La pittura del Velazquez rimase come sepolta a Madrid, fuori del movimento generale, ignorata dagli stranieri.

Come ho detto pocanzi Luca Giordano l'aveva cono-

sciuta e certamente la conobbe Rubens che, ambasciatore delle Fiandre in Ispagna, veniva ricevuto dal Maresciallo di corte, pittore del re; però nessun influsso ne riportarono nè l'uno nè l'altro: Luca Giordano continuò a dipingere in un'atmosfera di sole, e Rubens assorbito dall'esteriorità pomposa dell'ultima pittura veneta.

Gl'inglesi, all'inizio dell'ottocento, furono i primi ad accorgersi della pittura di Velazquez, e Davide Wilkie passeggiando nel museo del Prado diceva che l'atmosfera dei pittori spagnuoli aveva parentela con i pittori del diciottesimo secolo inglesi. L'osservazione è assai fine, perchè l'una e l'altra pittura intese a riprodurre i caratteri nazionali del proprio paese, l'una e l'altra derivanti dalla medesima sorgente, si erano come cristallizzate nel tramandare i personaggi della nazione, e, per un fatto spiegabilissimo, incontrate. Cosicchè molti dei ritratti settecenteschi di Goya somigliano esteriormente a quelli del Reynolds del Romney del Gainsborough.

Dopo gl'inglesi se ne accorsero gl'impressionisti francesi, ed allora cominciò un pellegrinaggio a Madrid di pittori inglesi, francesi, tedeschi. Tutti gli ultimi pittori spagnuoli si son formati copiando e ricopiando Velazquez.

Alcune copie, quelle per esempio fatte da Josè Villegas, rimasero celebri, ma per molti del continente la pittura di Velazquez rimase inaccessibile. Lembach, così abile a riprodurre fino alla falsificazione i quadri di Tiziano, si mostrò incapace a riprodurre Velazquez

ed Henry Regnault, l'entusiasta ammiratore di Mariano Fortuny, andato a Madrid con l'intenzione di penetrare il segreto di Velazquez, finì con l'entusiasmarsi del Goya più affine al suo temperamento.

Nel seicento l'arte del ritratto in Italia non assurse come in Ispagna, nelle Fiandre, in Olanda e più tardi in Inghilterra, a carattere nazionale, perchè ciascuna delle regioni d'Italia aveva una piccola vita a sè, e Roma, cosmopolita, non rappresentava nessun conato nazionale.

Firenze ebbe un nobile ritrattista nel Bronzino che svolse la sua attività durante il ducato di Cosimo I. Tutti i pittori fiorentini dipingevano ritratti, Ridolfo Ghirlandaio, Iacopo Pontormo, Cristoforo Allori, Alessandro Allori e tutti ebbero qualche parentela con la signorilità esteriore di Leonardo da Vinci. Ma sebbene Leonardo avesse lasciato al mondo il più suggestivo dei ritratti, un vero e proprio ritrattista neanche Leonardo si può dire.

Volle ventura che in « Monna Lisa » Leonardo incontrasse un carattere simpatizzante con la sua natura spirituale, e se più volte venne inventato un misterioso romanzo fra i due esseri, l'intensità dell'espressione che Leonardo trasfuse nel dipinto ne giustificò l'invenzione. Il quadro fa pensare al profondo poema di Shelley, allo « Epypsichidion » che descrive la penetrazione di un'anima nell'anima, e nel dipingere quest'opera eccezionale Leonardo compiva più un'opera di poeta che di ritrattista. Trovata una sua larva viva

prestava l'enigmatico senso ad una imagine traverso la quale noi interroghiamo ancora oggi l'anima di Leonardo.

I vari ritratti attribuiti a Leonardo nelle gallerie di Vienna, Cracovia, Parigi sono attribuzioni senza fondamento.

Leonardo poetizzava le fisonomie fino a trasformarle; ed esempio convincente ne sono i due disegni, l'uno a Parigi l'altro a Firenze, riproducenti l'effigie di Isabella d'Este. Nel primo Leonardo commenta la fisonomia, nel secondo la esalta fino a farla apparire evocazione arcaica e leggendaria.

Tranne questo esempio sur un determinato personaggio, gli studi di donne eseguiti da Leonardo sono trasformazioni d'uno stesso tipo ideale contenuto nell'anima; un volto regolare con le palpebre spesse ed abbassate, una espressione ambigua nelle labbra sorridenti. E quando nel castello di Windsor mi fu dato vedere i disegni di Leonardo da Vinci colà conservati, dovetti per associazione spontanea, pensare a quel pittore italo-inglese che nella concezione della femminilità aveva pure generato in sè una crisalide: Dante Gabriele Rossetti.

Il tipo che informava la sua pensierosa espressione, Rossetti doveva trovarlo realizzato nella Signora William Morris, ma, presentita, apparve perfino nei quadri fatti in memoria della moglie defunta. Come Leonardo, Gabriele Rossetti non poteva essere un ritrattista; l'uno e l'altro vivevano in un mondo proprio, interiore, men-

tre le vere fibre dei ritrattisti, anime meno solitarie, partecipano della vita rappresentativa come ad uno spettacolo necessario.

Ma torniamo al seicento italiano.

La pittura di Angelo Bronzino che illustra l'epoca della corte ducale di Cosimo, significa pure la fine di quella libertà dello spirito fiorentino che aveva resa l'arte espressione del sentimento popolare. Corretta, dignitosa, prelude lo spegnersi dell'anima popolare.

Presto la pittura fiorentina doveva somigliare a quella delle altre città, e nel seicento imitatori del Van Dych apparvero a Firenze come erano apparsi a Genova ed a Palermo. Un certo tipo di ritratto dalle esteriorità comuni esprimeva la sopravvenuta assenza d'italianità, e Giusto Soustermans, ultimo riflesso delle scuole fiamminghe, pittore facile, rappresentò infine a Firenze quell'esteriorità apparente e lusingatrice, la quale invadeva l'arte del ritratto in tutte le corti d'Europa, dall'Italia all'Olanda.

Il primo periodo del ritratto olandese si svolgeva a Delft intorno a Guglielmo di Orange, intorno ad una ricca aristocrazia politica e cortigiana, con Mierevelt, de Grebber, Moreelse, a l'Aia con Van Ravesteyn, ad Amsterdam con Van Valckert, De Keyser, Van der Helst, allora che appunto in tutto il continente artistico si divulgava un'arte apparente come quell'arte che sulla metà del secolo diciannovesimo dilagava da Parigi a Vienna, a Berlino, parola d'ordine della eleganza contemporanea.

Ma nel secondo periodo, con i nomi di Franz Hals e di Rembrandt, accadeva in Olanda una improvvisa trasformazione della pittura del ritratto tipo fiammingo, appunto come nella Spagna avveniva una trasformazione del ritratto tipo veneto.

E sui primi del seicento mentre Francesco Porbus e Filippo di Champagne dalle Fiandre native portavano in Francia la loro attività, Franz Hals di Anversa, emigrato in un paese libero, olandese di elezione, temperamento vivo e spiritoso, inventava un tipo di ritratto fresco e persuadente, che è un ritorno alla libertà di visione, una ribellione sentita contro tante raffinatezze cortigiane e tante convenzioni acquisite.

Contemporaneo di Rembrandt, Franz Hals ne pare l'espressione tradotta nella luce diffusa ed in una composizione più sciolta. Ebbe mediocri imitatori, Dirk Hals suo fratello, Peter Coddè, Gerard Sprong e Franz Hals iunior, ma i dipinti del maestro, massime quelli di Haarlem, superarono la sua epoca per arrivare freschi, eloquenti alla nostra emotività.

Abbozzati con larghe striscie di terra verde, coloriti senza velature, condotti come una tempera, i quadri del Franz Hals riproducono i componenti le corporazioni, le compagnie, i sindacati, commentano il popolo del Mierevelt e del Van der Helst con una frase viva, allora che a Firenze Giovanni da San Giovanni dipingeva il ritratto del « Pievano Arlotto », che fra la convenzione della corte granducale rinnovava

il senso dell'arguzia popolare e della disinvoltura pittorica italiana.

Dico disgraziatamente senza seguito, perchè Federico Zuccaro e Mugiano da prima: Guido Reni, Giovanni Carbone, Francesco Furini, Alessandro Allori, Arnaldo Lippi, Decio Tinelli, Benedetto Luti di poi, coltivavano l'arte del ritratto senza approdare in Italia ad una manifestazione individuale.

Franceschini, il Volterrano, discepolo di Giovanni da San Giovanni, parve raccogliere lo spirito del maestro con quella « Burla al pievano Arlotto » degna di essere citata vicino alla pittura spontanea del Franz Hals: ma l'esempio moriva lì, ed in Italia si continuò a dipingere ritratti d'apparato, freddi, esteriori.

A Roma Carlo Maratta ne comprendeva l'importanza, Gauli ne illustrava la essenza e qualche volta i quadri dell'uno e dell'altro andarono, appunto come il ritratto del « Borro » del Sacchi, confusi con i dipinti di Velazquez.

Noi sappiamo che i ritratti di Decio Tinelli e di Giovanni Carbone son ancor oggi nelle gallerie d'Europa confusi con i quadri del Van Dyck, e queste confusioni dimostrano con evidenza, che una vera pittura di ritratto, italiana, non esisteva.

Per ritrovarne i caratteri bisognava attendere al diciottesimo secolo l'apparizione del Guardi, del Longhi, di Rosalba Carriera a Venezia, di fra Galgario a Bergamo.

Era l'epoca nella quale Giosuè Reynolds viaggiando in Italia, vedendo la morte delle vecchie scuole pittoriche, scriveva ai suoi compagni d'arte inglesi parole piene di esortazione, ed era l'epoca nella quale surgeva qualche cosa di più fresco e di più significante in tutti i paesi d'Europa.

Sentivasi un vero fastidio della pittura solenne, troppo bruna, troppo fuori della vita, s'interrogava un'eleganza nuova, ed anche l'eccentricità della rappresentazione. A Venezia il Longhi, in Olanda Cornelis Troost, in Francia Maurice La Tour, in Ispagna Francisco Goya, in Germania Daniele Codowiesky, in Inghilterra i grandi ritrattisti britannici e scozzesi annunciavano un commento pittorico alla vita vivace, sorridente.

E mentre la pittura insulare si esaltava in una colorazione ricca, raggiante come la luce dorata fra le nebbie alboree, ed i ritrattisti svelavano una razza così bella da rendere invidiata la fredda Albione, le piccole veneziane del Longhi e del Guardi, animule goldoniane, stendevano le mani ai commedianti dipinti dal Watteau. Il belletto, la cipria, le stoffe ridenti uscivano in cerca d'un'atmosfera respirabile, ignare di preludiare le pitture scolorite dell'impero, così come lo stile detto di Luigi XVI ignorava di preludiarne lo stile.

Un pittore veneto, Domenico Pellegrini, ebbe con i pittori inglesi qualche legame. Viaggiò in Inghilterra ed eseguì a Londra quel ritratto del Bartolozzi che nella Galleria di Venezia fu creduto opera del Reynolds,

ed un suo ritratto di Federico Augusto d'Inghilterra, nell'Accademia di San Luca a Roma, venne attribuito al Lawrance. Pellegrini fu pure amico del Goya, viaggiò in Ispagna ed il suo autoritratto, nella pinacoteca di san Luca, pare un dipinto del Goya. Sul conto del Pellegrini si potrebbe ripetere l'osservazione fatta a proposito del Maratta, del Sacchi, del Carbone, come il confondersi della sua con la pittura degli stranieri sia un sintomo della mancanza di caratteri propri.

Nel settecento risorgeva la pittura a pastello colorato, e rinacque a proposito. Coltivata contemporaneamente in Francia, in Germania, in Italia doveva facilitare il movimento odierno inteso ad illuminare la tavolozza degli artisti, allora che la pittura ad affresco del Tiepolo faceva intuire la pittura all'aperto.

Il pastello non ha le seduzioni particolari della pittura ad olio, non generalizza mai, ed il pittore con questo mezzo ha l'assoluto bisogno di rendersi disegnatore.

Non è il caso che io vi ricordi le opere troppo note del Boucher, di Quentin La Tour, di Elisabetta Vigée-Lebrun, di Raffael Mengs e della Rosalba Carriera. Quest'ultimo settecento moriva con l'ultima società; e quando la Vigée-Lebrun sfuggita al disastro del regno, dopo un lungo pellegrinaggio rientrava a Parigi, scriveva sorpresa ad un'amica: — Sono stata a teatro: figurati, ho trovato il pubblico senza la cipria nei capelli! — Al pastello succedeva il malfido bitume della Giudea.

S'avvicinava l'epoca napoleonica; qualche cosa di grande scuoteva l'Europa, e se in Inghilterra Lawrance ancora continuava a dipingere seguendo la tradizione dei ritrattisti del diciottesimo secolo, in Francia cominciava un movimento nuovo che oggi, sereni, possiamo giudicare nel suo ciclo completo.

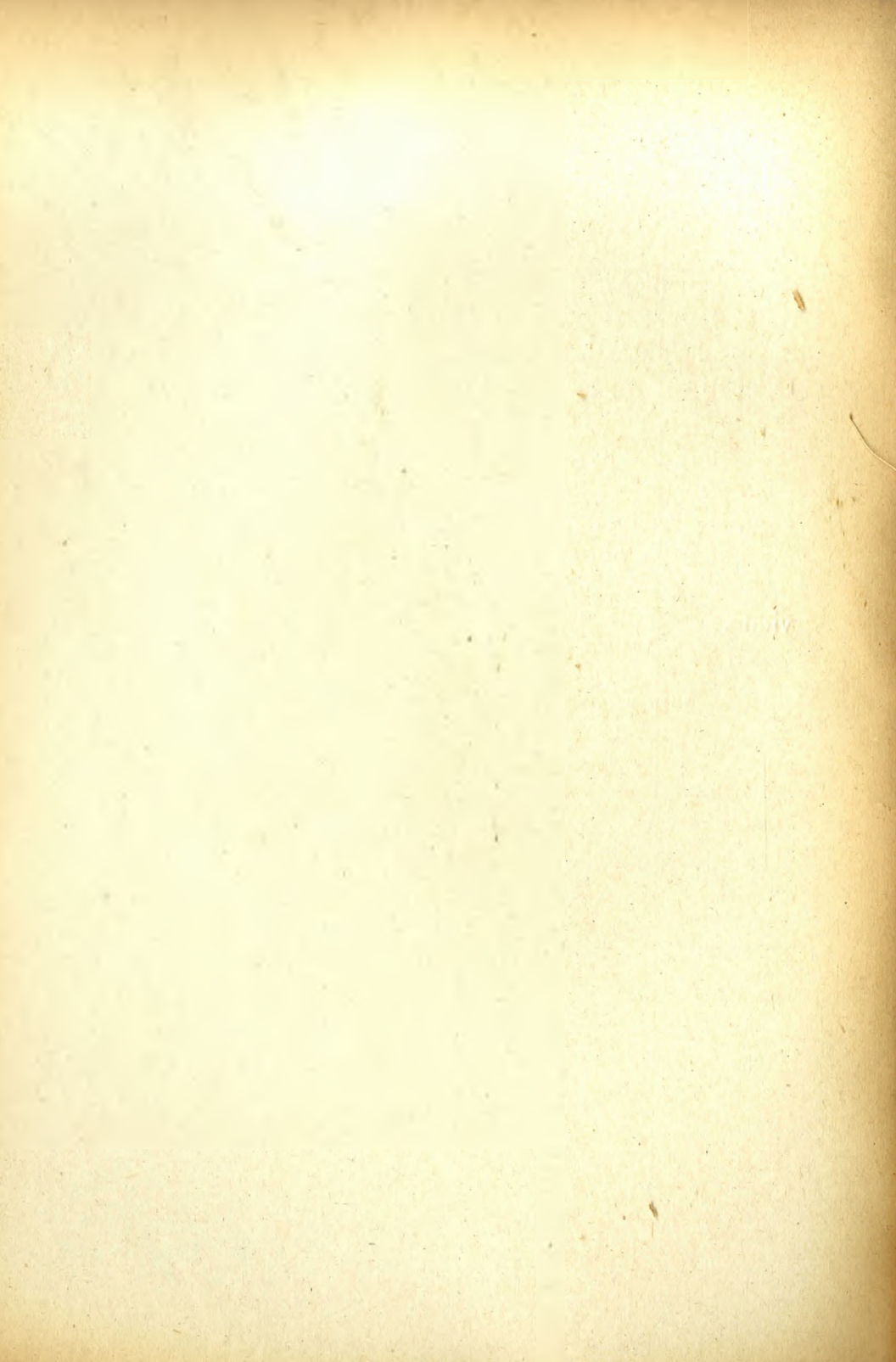
Luigi David, povero di colore com'è, quale ritrattista, è un reale valore. Uno dei suoi primi quadri « Marat morto nel bagno », quadro oggi a Bruxelles, e che decorò le sale della Convenzione, è per se stesso un impressionante drammatico ritratto, e gli agitati ritratti di Napoleone primo console, del maresciallo Ney, di Murat, dànno una sensazione dei caratteri eroici dell'epopea; mentre i suoi ritratti di donna, fra i quali la notissima madame Récamier, ne fanno l'illustratore espressivo dell'eleganza contemporanea.

Il suo gran quadro della incoronazione di Napoleone, che decorava il castello di Versailles, esposto nella retrospettiva centennale del milleottocentottantanove a Parigi, parve una rivelazione, parve quello che è; un eloquente commento storico di un avvenimento, come neanche gli olandesi avevan saputo comporre.

Vicino a David, Francesco Gerard, Battista Isabey, Proudhon, il baron Gros sono tanti ritrattisti caratteristici, ed i quadri del Gros, rappresentanti l'epopea napoleonica, riproducono, anche nelle scene falsificate dalla composizione, dei gruppi di ritratti che nella storia assumono una non indifferente importanza.

Oggi che un secolo ci separa dal periodo agitato

dalla rivoluzione e l'impero, quel gruppo di artisti ci appare come l'ultima grande rappresentanza del ritratto storico.

Poi, nell'epoca nostra, comincia la storia del ritratto borghese; comincia l'apoteosi della tecnica verista, alla quale non si possono sottrarre neanche i regnanti che rappresentano negli Stati l'alta borghesia. E quella figurazione pittorica degli individui menzionata al principio di questo articolo, l'evidente plastica dei campani del primo e secondo secolo dell'era volgare, si accentua intrattenibile nella scultura e nella pittura, nella pittura che, oramai svincolata da ogni pregiudizio scolastico, procede indipendente, facoltosa, vitale.

IV.

SULLA FIGURAZIONE DEGLI ANIMALI.

Parlare degli animali nelle arti plastiche è argomento che tocca la psiche sociale, la psiche storica: la rappresentazione dei mostri corrisponde a determinati periodi intellettuali; quella degli animali ad epoche d'interesse scientifico. Quando la rappresentazione disinteressata degli animali s'affaccia come valore estetico si trova immancabilmente nel popolo stesso un periodo di civiltà e di progresso umano.

Non voglio dire con ciò che le rappresentazioni pittoriche di mostri siano destituite d'interesse artistico e spirituale; e se il periodo alessandrino, il barocco seicentesco, la recente emotività di pittori, hanno risollevato il gusto delle rappresentazioni mitiche, certo sulla fine del paganesimo, sull'illanguidire del cattolicesimo e nel tramonto del romanticismo, le forme ambigue hanno contrassegnato periodi tormentosi dello spirito umano.

Il principio delle forze naturali simboleggiate dall'Egitto religioso, la lotta del bene e del male della religione persiana, la paura dell'Ade dei greci e degli etruschi, l'eresia dei manichei nell'epoca eroica del cristianesimo, il timore del giudizio finale nel medioevo, sono tante diverse espressioni dell'istesso sentimento: lo smarrimento dell'animo davanti al mistero dell'al di là. Queste concezioni speculative trovarono nell'accoppiamento di forme angeliche o bestiali una estrinsecazione emotiva, tangibile per le turbe.

Io non pretendo infliggervi una esegesi, ma darvi un'idea dei caratteri esteriori delle forme mostruose che a lato della pura produzione estetica degli animali la completarono, perchè questi caratteri esteriori sono per necessità intrinseci. L'uomo quando fantastica, fantastica coi sensi, e nel cammino delle arti le rappresentazioni dei mostri e degli animali si succedono l'una all'altra, e pare prendano vita dai progressi conseguiti nell'una come nell'altra direzione.

Il primo fenomeno rimarchevole per la storia dell'arte è che le più antiche manifestazioni grafiche si riferiscono alla vita degli animali e che mentre gli artisti primevi rappresentavano assai miseramente l'uomo, potevano con estrema sensibilità riprodurre il carattere esteriore degli animali. Ed un susseguente fenomeno nella storia della civiltà è, che nelle contrade orientali ove la vita naturale sovrabbonda, gli animali venissero concepiti sotto l'impero d'idee complesse, rivestiti d'un carattere che eccede la realtà.

Le religioni dell'Africa e dell'Asia esaltavano le menti; e l'imaginazione degli artisti, inebriata, concepiva un ideale violento, terribile fino ad immedesimarsi nel mostruoso. E non solo le sfingi, gli dèi dell'Egitto, i genii dell'Assiria e della Persia, negli accoppiamenti eterogenei incutevano un misterioso terrore, ma la stessa rappresentazione della vita animale assumeva una idealizzazione spaventosa. Nell'Egitto, i tori, gli arieti, i leoni, nella loro tranquillità monumentale paiono sovrannaturali, e nell'Assiria, dai leoni che combattono con una fierezza ineluttabile, a quello che un personaggio favoloso abbatte contro il suo petto, hanno la gola contratta orribilmente come emettessero spaventevoli ruggiti. Questi leoni sono l'eccesso dell'espressione.

Tutte queste rappresentazioni, dove le forme possono essere difettose, ma dove lo stile si affaccia per la prima volta solenne, hanno un reale, indimenticabile valore estetico, e cercarono col loro aspetto imponente di colorire le imagini obbligando le masse ad una riflessione ideale.

Era l'eloquenza delle forme plastiche che si affacciava alla vita, il primo soffio della mentalità religiosa che espressa negli animali divinizzati doveva poi salire a divinizzare gli uomini.

Queste idee sovrannaturali non si cancellarono del tutto nella civiltà greca e romana, e se ebbero allora una parte meno palese, si ritrovarono in tutto quel focolaio delle religioni orientali a Roma, dal cui fervore ideale doveva uscire il cristianesimo. Anzi il cristiane-

simo stesso ne offre un numero considerevole di esempi. La prima cultura mediterranea d'indole asiatica, e civiltà micenaica ed etrusca, dovevano portare alla nuova religione un contributo considerevole, corrispondere con un intimo palpito che durante tutto il medio evo rivisse, come un monito dell'al di là, nelle chiese romaniche.

Dopo il rinascimento, che tanto somigliò al senso greco e latino, nel seicento, improvvisamente, nella scultura decorativa l'idea del mostruoso risurse. Mano mano che il seicento si allontana da noi ci appare, nella idealità che lo sconvolse, meno decadenza di quanto si volle credere, e guardando l'improvvisa apparizione degli animali araldici, delle figurazioni bestiarie, induce a riflettere all'inconscio sentimento che gravava quegli artisti che decorando chiese, palazzi e ville ricorrevano per una necessità ineluttabile a delle espressioni primordiali. Certo noi dobbiamo considerare anche quel periodo come significativo nella estetica degli animali.

Io, per chiarezza di esposizione, v'indicherei dunque otto periodi di bestiari, primo quello dei mostri egiziani, accoppiamento di corpi umani e teste belluine; secondo, quello dei mostri assiri, creazioni fantastiche di membra umane ed animalesche; terzo, quello dei mostri persiani e fenici, accoppiamento libero dei mostri inventati dall'Egitto e dall'Assiria; quarto, quello dei mostri mediterranei comuni alla Grecia ed alle sue isole siccome significazione del genio infernale; quinto, dei mostri etruschi, rappresentazione del timore dell'al

di là; sesto, dei mostri mitologici metà uomo metà bestia, resi seducenti dall'ellenismo alessandrino; settimo, quello dei mostri mistici del medioevo a custodia del regno dei beati ed a significazione dei castighi; ottavo, quello dei mostri decorativi barocchi che risuscitarono, ingingantita, l'emotività degli scultori alessandrini.

Fissati questi periodi io vi narrerò brevemente la storia degli animali nella plastica; ed ogni volta che necessariamente ritornerò a parlarvi dei mostri, vi riferirete mentalmente ad uno di questi periodi.

Immancabilmente quando la ragionevolezza grecolatina aveva il sopravvento, i popoli guardavano con occhio affettuoso l'opera del creato, e quando venivan fiaccati dai disastri naturali e politici, la disperazione li rifugiava nell'idea paurosa dell'al di là.

È noto come i grandi disastri dell'impero, le calamità del mondo romano, valessero a rafforzare l'idea dolorosa della fine del mondo, e le idee orientali, con le innumeri figurazioni simboliche, prestassero forme precise alle profezie che con tanta insistenza parlavano delle bestie apocalittiche. E se nelle catacombe i pochi animali che entravano nelle pitture, pesci, colombe, agnelli, ebbero un significato simbolico delicatissimo, gli evangelisti entrarono nella chiesa con quattro simboli mitici della religione dei magi, l'uomo alato, il leone, il toro, l'aquila. Nei grandi fregi di Persepoli si vedono inoltre l'albero di fico e l'aratro che completavano le figurazioni mitiche dei persi.

Questa origine stilistico-simbolica sussidiò la ispirazione demoniaca dei bestiari del medio evo che, per un'aberrazione del cristianesimo, si abituò a considerare il mondo animale come una emanazione infernale, e sulle facciate delle chiese espose, quale limite fra il mondo esterno e la casa di Dio, una fauna simbolica e paurosa. La mitologia etrusca aveva date forme tangibili al mondo sotterraneo, la supposizione dualistica sensibilizzava l'eresia dei manichei, e le facciate sacre diventavano pagine impressionanti, sulle quali la paura del mille perdurava. Ma i mostri che davanti alla chiesa di santa Giustina a Padova atterrano quasi inconsciamente i combattenti armati, il verminaio di draghi che corrode le facciate delle chiese di Pavia, i draghi alati che sulla facciata di san Pietro a Toscanella inseguono le volpi, i leoni costretti a sostenere le colonne dei portali di tutte le chiese romaniche, le diavolerie gotiche significanti la paura del mondo sconosciuto, vissero fino al giorno che il panteismo sentimentale di san Francesco, svegliata la gentilezza dell'animo nostro, indicò la bellezza estetica dei nostri fratelli belluini.

E gli artisti come avevano sofferto per imaginare un disegno pauroso, dovettero lottare per rintracciare lo stile della vita, e per lungo tempo intesero la reminiscenza del mostruoso. Le aquile araldiche e coronate di Pisanello per la casa d'Aragona, il leone di san Marco dipinto da Iacobello del Fiore a Venezia, i bronzi di Giovanni Pisano, i simboli degli evangelisti, che sulla cattedrale d'Orvieto evocano ancora l'Etruria

mitica, il Marzocco, lo stemma di casa Martelli, e gli emblemi degli evangelisti a Padova, di Donatello. toccavano l'estremo fra il geroglifico sacro e la vita, dicevano l'ultima parola su quei fantasmi religiosi apparsi nel quarto secolo sul cielo dell'abside di santa Pudenziana a Roma.

Educati dal rinascimento, oggi vediamo quella fauna medioevale siccome una curiosità: dopo Michelangiolo i bestioni dei giudizii universali ci fanno sorridere, e se non fosse stata la tardiva teutonica invenzione di Lucas Cranach, che nella morte del giusto del museo di Lipsia l'imaginò, noi non vedremmo neanche nel nostro contado quelle miserabili rappresentazioni che il commercio tedesco, indisturbato, importa e vende perfino nelle nostre fiere paesane, rinnovanti le paure dell'al di là.

Alcuni storici tedeschi presumono che la fauna medioevale sia dovuta alla estetica dei popoli barbarici immigrati in Italia. È un errore nel quale è caduto anche il Ruskin, il quale credeva in « buona fede » che edifici dell'alta Italia e della Lombardia fossero del decimo anzichè del tredicesimo secolo e supponeva un sentimento d'arte fra i barbari che non lo potevano avere. Di vera arte nazionale la Germania non ha che le travi della capanna ed i legacci di corda, i cosidetti « bandwurme ». Il gusto delle composizioni animalesco-serpentine, l'arte celtica, penetrò in Germania per mezzo dei benedettini irlandesi, che vi portarono l'intaglio in legno delle chiese scandinave e la pittura

dei manoscritti miniati, stile arabesco orientale desunto dalle stoffe che allora arrivavano anche ai più lontani mercati. Notate che anche sulle stoffe che si tessevano in Sicilia sotto l'influsso arabo persiano, si videro ornamentazioni simili, ed esempi di decorazioni ricavate dalle stoffe non mancano nella penisola. Sul pavimento dei marmorari romani, a san Lorenzo fuori le mura, i ritratti a cavallo dei due donatori paiono ricavati da una composizione tessile, il pavimento della chiesa di Terracina pare un tappeto orientale, popolato di colombe e paoni ed i plutei della cantoria di san Ciriaco ad Ancona, rappresentanti animali fantastici, sono niellati e gli sfondi nella pietra riempiti d'uno stucco rossastro che dà appunto l'idea d'un tessuto a due colori.

Non è qui il caso di citare altri esempi.

Il primo grande illustratore della leggenda francescana, Giotto, fu un animalista di carattere sebbene rappresentasse ancora, imagine consacrata dal pregiudizio, il demone che inghiotte i dannati. Quel demone sparì in Italia con Luca Signorelli, con Michelangiolo, e per ritrovare nell'arte nostra la vita dei mostri, bisognerà arrivare, come ho detto, a quella vitale arte barocca che rievocava gli esseri favolosi per animare i giardini, i palazzi, le ville. Federico Zuccaro a via Gregoriana, apriva nella gola d'un mostro la porta e le finestre della sua casa appunto come disegnò la porta dell'inferno di Dante nelle note illustrazioni. A Roma il barocco foggiava l'architettura in una particolare maniera scultorea, per la quale Michelangiolo pla-

smando porta Pia come un grande bassorilievo aveva dato l'esempio. E quando Pirro Ligorio, Flaminio Ponzio, Lorenzo Bernini, Francesco Borromini, Niccolò Salvi, Carlo Maderno rendevano l'architettura chiaroscurata, mossa; l'acqua vi si innestò palpitante ed animali fantastici, gli animali dell'araldica contemporanea, vi si mescolarono lietamente.

La fontana di ponte Sisto, con i draghi schizzanti acqua, era un tempo innestata, come tante altre consimili sulla facciata d'un palazzo; nei cortili del palazzo Borghese e del palazzo del Grillo, le fontane sono parte della scenografia, e alla fontana di Trevi, acqua, architettura, mostri marini, statue allegoriche compongono un unico insieme, come un insieme unico facevan le ville con i parchi a disegno, le piante tagliate a sagoma e le cascate d'acqua popolate di mostri.

Bernini che nella fama mondiale era succeduto a Michelangiolo, diè agli animali un'anima barocca e l'associò alle sue creazioni. A piazza Navona, sotto l'arco della fontana, da una parte balza un cavallo dalla criniera femminile, dall'altra si disseta un leone con un perruccone alla Luigi XIV, mentre sulla superficie delle acque solleva le spire un fantastico serpente di mare. Nella fontana del Tritone inventò quattro delfini che con le code ritte sostengono lo stemma d'Urbano VIII, mentre sulle valve della conchiglia aperta, un poderoso tritone dalle gambe serpentine soffia con le gote gonfie in una buccina marina. Fino ad oggi, nessun artista moderno, neanche Boecklin, ha saputo dar vita ad una fantasia più completa.

La fontana «delle api», un tempo innestata in una fabbrica, rappresenta le api dei Barberini ingigantite; e per innalzare l'obelisco in piazza della Minerva inventò un elefante africano che lo sostiene sul palanchino. Non era una invenzione assolutamente nuova: nel tempio malatestiamo di Rimini, gli elefanti, impresa di Sigismondo, sostengono quali cariatidi le architetture, e nella «Iperotomachia» del Colonna, edita da Aldo Manuzio, una illustrazione rappresenta appunto un elefante che sulla groppa sostiene un obelisco. Evidentemente Bernini conosceva quel disegno, ma ne ricavò un gioiello così equilibrato in tutte le sue parti, piedistallo animale obelisco, perfetto in se stesso.

Con il gusto delle ville, dei giardini, dei palazzi, l'architettura orizzontale dell'ultimo rinascimento italiano, l'elegante architettura barocca, si sparse in tutta Europa indice della cultura; e così si videro in Francia, in Inghilterra, in Germania vivere i mostri mitologici risuscitati dalla sensualità italiana proprio laddove i mostri medioevali agonizzarono ultimi. E poichè questo nuovo alessandrinismo panteistico non escludeva anzi glorificava degli animali siccome consanguinei, gli animali dovevano per necessità essere studiati e riprodotti con amore, associati alla nostra esistenza.

Solo nel primo dell'ottocento gli artisti amarono classificarsi, figurista, paesista, pittore d'animali o di nature morte. Nei periodi fiorenti gli artisti sono destinati ad interessarsi di tutto, ed io come ho promesso cer-

cherò di tessere come si è svolta la storia della rappresentazione belluina e d'accennare come si modificasse nei vari periodi.

Nelle celebri grotte d'Almira, sugli ossi preistorici ne abbiamo i primi conati sia in pittura che in scultura e, per rimontare alla più alta antichità storica, nelle tombe di Saccarak si vedono rappresentati in sottilissimi bassorilievi gruppi d'antilopi, di bovi, di anitre, di pecore, mentre la produttiva scultura egizia, a lato dei numi mostruosi, rappresentava in legno ed in granito e bronzo cervi, bovi, leoni, gatti, che popolavano i templi, i monumenti pubblici e le case private. E' notevole come lo sviluppatissimo senso plastico degli egizii rappresentasse il leone nelle forme eleganti e duttili della leonessa.

Gli assiri, in bassorilievi anche di poco spessore, rappresentarono la storia delle caccie reali, che oggi, nel museo britannico, stupiscono per la finezza d'osservazione, per il naturalismo selvaggio della rappresentazione. Una leonessa ferita dalle freccie, ruggente, strascina gli arti posteriori inerti, ed un leone trafitto, accoccolato sulle gambe posteriori, vomita sangue. Intorno a queste rappresentazioni barbare, si vedono correre i cavallini della Siria così eleganti, così svelti da sembrare il preannunzio di quelli fidiaci.

Gli egizii hanno raramente e mediocremente rappresentato il cavallo.

Nell'arte micenaica, assai prima degli etruschi, appariscono leoni, tori, molluschi: il motivo della porta

dei leoni di Micene era comune nelle sculture votive, ma la caccia dei tori rappresentata intorno alle coppe, descrive la lotta con tale schietta verità che non si potrebbe desiderare di più da un artista moderno. I dischi decorati con i polipi paiono invenzioni d'orefici attuali.

Attraverso il mediterraneo i fenici portarono lungo le coste il gusto delle rappresentazioni d'animali veri e mitologici elaborati dal teismo orientale, e su tutte le tombe etrusche vediamo dipinti cavalli, pantere, mentre sulle porte stanno a guardia quei leoni alati e quei grifi che dovevano risurgere a rappresentazione mistica sulle porte delle chiese medioevali.

Oggi nel territorio di Vulci, quei mostri antichi disseminati sulle mura delle case di campagna decorano stranamente gl'ingressi delle fattorie e, disgraziatamente, esposti alle intemperie, si disfanno.

Scultura di animali in bronzo troviamo in Italia, nel quarto secolo; ed esemplari preziosi ne sono la Chimera d'Arezzo, la Lupa capitolina, il Leone di san Marco, il Leone di Braunschweig.

La Chimera d'Arezzo somiglia ai mostri di Vulci: è uno di quegli animali fantastici creati dalla fantasia infernale degli etruschi; ed il Leone alato di Venezia entra in quell'ordine di concezione. (È da notare che le attuali ali del Leone di Venezia sono restauro dell'epoca napoleonica).

Il Leone di Braunschweig, poco studiato, vagamente indicato quale opera del dodicesimo secolo, appartiene

all'istesso ciclo. « Enrico il Leone » che seguì Federico Barbarossa in Italia e lo salvò dagl'insorti romani, che sconvolsero il banchetto imperiale tentando salvare Arnaldo da Brescia, deve avere predato in Italia l'opera d'arte e la innalzò nel castello denominato « Dankewarderode », ne fece la sua impresa, nello stesso modo che i Visconti presero da qualche opera predata il biscione divorante un bambino, che è una concezione mitriaca.

Nell'arte medioevale noi non abbiamo nessun esempio che giustifichi l'attribuzione del Leone di Braunschweig alla scuola sassone del dodicesimo secolo, e, tanto meno poi, perchè in Germania non si è saputo mai fondere a cera perduta, arte che rimase caratteristica italiana fino ai nostri giorni. Fino ad oggi in Germania, in Francia ed in Inghilterra non si fuse che a terra ed a terra si fusero le vasche battesimali di Liegi e d'Hildesheim, sulla prima delle quali, opera del dodicesimo secolo, i torelli immedesimati nel vivo, come sostegni, sono una scultura di animali misera, senza carattere e senza quello stile monumentale proprio dell'arte italiota, e così caratteristico nel Leone di Braunschweig.

Capolavoro autentico, opera storica se ve ne fu, è la Lupa capitolina che risale al quarto secolo e che è la Lupa del luperale palatino, ricordata da Cicerone come fulminata. I due gemelli sono una inopportuna introduzione della fine del sedicesimo secolo. Roma mitica aveva innalzato quella imagine là dove la leggenda aveva indicata la sua origine ; come stile, come

verità di figurazione questa scultura, opera italiota nella sua più bella espressione, ha rari riscontri nelle più belle creazioni assire ed egizie.

È noto come gli etruschi esportassero anche in Grecia ed in Asia i loro bronzi.

Era l'epoca che in Grecia come in Italia il primitivismo toccava la vita, si divincolava dalla leggenda religiosa, e si determinavano alcuni caratteri, espressione distinta dell'una e dell'altra nazione. In Grecia questi caratteri si dovevano estinguere col mondo pagano, ma in Italia attinenti alla psiche del popolo risursero nel loro primitivismo nel mondo cristiano, ma rivissero nel rinascimento.

I greci, come tutti i popoli del bacino mediterraneo, furono animalisti appassionati; la scultura d'animali veniva considerata parte integrale dell'architettura e lungo le cornici si vedevano esposte ad intervalli teste di leoni. Gli acroteri del tempio erano sormontati da animali fantastici e la rappresentazione d'animali parallela a quella umana introduceva nelle metope, nei frontoni, nei fregi, composizioni di uomini ed animali.

Il tripode di Delfo, commemorazione della battaglia di Platea, raffigurava tre serpi intrecciate che sostenevano sulla testa il cratere delle offerte; la vacca di Mirone fu l'ornamento d'una piazza, le monete di Atene avevano per impresa una civetta, quelle di Corcira la vacca, quelle di Taranto il cavallo; Velia aveva il verro, Sibari il toro, Agrigento un granchio, Meta-

ponto un leone, Reggio una damma, Siracusa la biga e la quadriga. Le monete dei Tolomei hanno l'aquila e la quadriga con gli elefanti.

Roma col dominio del Mediterraneo ereditò le forme esteriori dell'arte stataria dei popoli soggiogati e come la celebre Vittoria tarantina fu venerata nella Curia Ostilia, siccome simbolo della romanità, la quadriga delle monete di Siracusa, che ricordava la vittoria ai giuochi d'Olimpia, divenne il simbolo dell'apoteosi imperiale, ed insieme alle monete apparve sugli archi di trionfo.

Come sul frontone d'Olimpia, sul frontone del Partenone, anche Fidia introdusse i cavalli, e sotto al portico, nel fregio sulla parete, condusse il bassorilievo della celebre cavalcata panatenaica di oltre cento destrieri di razza barbaresca, piccini, tutti nervi, tutti vita, il quale fregio non solo rimase uno dei capisaldi della storia dell'arte, ma anche oggi che la fotografia istantanea ha scientificamente rivelati i movimenti degli animali, mostra come Fidia li avesse, con l'acutezza della osservazione, conosciuti.

Evidentemente i greci studiarono il cavallo con passione, ed il manualetto di Senofonte sulla equitazione, descrivendone la nascita, l'educazione, i caratteri peculiari dello scheletro e l'indole delle varie movenze, dettando come e quanto lavoro si può esigere dall'animale, ne dà la misura.

Il grande musaico rappresentante la battaglia di Alessandro sull'Isso, rinvenuto a Pompei, è un'opera

nel suo genere unica, e rappresenta dodici cavalli di grandezza quasi naturale, e quelli del carro di Dario lanciati dall'auriga a corsa precipitosa sono disegnati spiritosamente. Si reputa che il musaico sia copia di qualche celebre dipinto.

Negli ex-voto per le vittorie ai giuochi olimpici, bighe e quadrighe trionfali venivano offerte dai vincitori al santuario di Delfo, e Gerone di Siracusa mandò un ex-voto del quale non rimane che il celebre auriga.

Del quarto secolo, a Roma, presso la fonte di Giuturna furono trovati i frammenti dei cavalli dei Dioscuri, e le teste, intatte, copia di qualche bronzo, mostrano una intenzione di stile corrispondente a quell'arte nazionale osservata nei bronzi e nell'arte fittile.

I romani amarono gli animali in maniera così appassionata che forse non trova riscontro in nessun altro popolo: abituati a vederli lottare nel circo come una imagine della vita, li amarono con frenesia, ed è notevole come in tutta la loro scultura esclusero i mostri infernali e le chimere dell'arte etrusca, prediligendo o la verità schietta, o gli accoppiamenti geniali dell'arte alessandrina, nei quali la bellezza umana si sposava esteticamente con quella belluina, nereidi, tritoni, centauri, fauni.

Nessuna maraviglia perciò se la plastica belluina tiene nella statuaria romana così largo posto; leoni, antilopi, pantere, tigri, serpenti, furono rappresentati in comunione con l'uomo.

Plinio racconta che Pasitelis, lo scultore macedone, il Dante Gabriele Rossetti della Roma imperiale, quegli che aveva fatto amare alla raffinata società romana l'arcaismo, studiasse i felini con tale passione da correre il rischio d'essere sbranato da una pantera. Sugli archi di trionfo, oltre ai cavalli, trovarono posto, come ad Ostia, perfino gli elefanti. Nell'arte sacra, sul frammento dell'Ara Pacis, oggi a Parigi, sui plutei del tribunale di Traiano, al Foro Romano, noi vediamo rappresentata con sorprendente realismo la troia, la pecora, il torello, la « suovetaurilia » sacramentale delle offerte latine.

Fra gli esemplari pervenutici, hanno speciale importanza quelli in bronzo, come le antilopi di Napoli, il frammento di toro, il cavallo del museo capitolino: generalmente i bronzi sono originali. Ciò non toglie peraltro che marmi di merito eccezionale siano pervenuti fino a noi: i cani di Firenze, il cane del Louvre, i cani del Vaticano, il celebre verro, oggi agli Uffizi, quel verro che, nel seicento, Tacca fuse in bronzo, e che, popolandone di rospetti e ranocchi la base, trasformò in fontana.

Il cavallo di Ercolano nel museo di Napoli è raffazzonato con i frammenti della quadriga augustea trovata in quegli scavi; i cavalli di Venezia facevan parte di una quadriga trionfale dell'epoca giulia, ed il celebre cavallo di Marco Aurelio, corto, dal petto ampio, le gambe sottili, è il ritratto di qualche prodotto delle scuderie imperiali, ottenuto per via d'incroci fra le razze maremmane e siriache.

È da osservare che tutti i cavalli monumentali dell'arte imperiale: il bronzo di Nerone, i cavalli dei Balbo a Napoli, il cavallo capitolino, i cavalli di Venezia, hanno il movimento di passo allungato sull'appoggio diagonale, mentre nell'arte decorativa si vedono spesso i cavalli impennati. Quello di Firenze si crede facesse parte del gruppo dei niobidi, ed i due colossali cavalli del Quirinale, provenienti dalle terme di Costantino, sculture dell'epoca adrianea con caratteri fidiaci, decoravano forse il mausoleo degli Antonini sul Tevere. In questi ultimi gruppi, di autentico non ci sono che le due teste ed il corpo del cavallo a sinistra.

La pittura murale di Pompei mostra innumeri imagini d'animali: capre, cavalli, tori, assalti e lotte di belve; ed una ricca mostra di animali vediamo sui musaici pavimentali romani: quello di Palestrina rappresenta le caccie d'Africa con ippopotami, coccodrilli, rinoceronti, ed uno celebre nel museo capitolino disegna una tazza con le colombe.

Rettili, anfibi, molluschi e pesci sono rappresentati sui pavimenti più comuni. Nel museo Capitolino e nel palazzo Del Drago esistono due resti del rivestimento sectile dell'aula di Giulio Basso, distrutta in pieno rinascimento: una tigre che atterra un toro, un leone che atterra un cavallo. Idee di lotte animalesche furono comuni nella suppellettile funeraria dei mausolei; e sui sarcofaghi l'idea del leone che atterra un toro od un cavallo simboleggiava la morte. Il noto frammento scultorio capitolino, che appunto rappre-

senta un cavallo atterrato dal leone, forse apparteneva ad una tomba, ed il concetto che significasse la morte era sopravvissuto nel medio evo, perchè sotto a quel leone si giustiziavano i condannati e sotto quel leone venne trucidato Cola da Rienzi.

Nelle decorazioni musive delle chiese oltre i simboli degli evangelisti apparvero pure altri animali, la fenice, i cervi, le gazzelle e generalmente sotto al catino dell'abside, Cristo ed i fedeli furono rappresentati con le pecore e l'agnello divino. Di queste figurazioni sacre il risveglio naturalistico doveva far tesoro.

Data la sua posizione geografica, Bisanzio divise con l'oriente la passione per la rappresentazione della bestialità favolosa. La scultura, le maioliche, le stoffe, le miniature si inspirarono le une dall'altre, e di là nacque il cosidetto stile celtico portato in grembo alle Sirti dai navigatori. E durante il periodo iconoclasta quest'arte ornamentale, che inspirò pure il carattere decorativo dei mussulmani, ebbe un incremento considerevole. Si ricorda come Costantino V facesse decorare la chiesa di Blacherne con animali d'ogni sorta fra i viticci dell'edera e tanti uccelli, gru, corvi, pavoni da sembrare piuttosto una uccelliera che un tempio cristiano.

La scuola pisana, ricordando la classicità della scultura, amò, come nella classicità, gli animali. Nel pergamo di Pisa Nicolò poggiava tre colonne sul dorso dei leoni, nel pergamo del duomo di Siena su leoni e leonesse che, rispettivamente, tengono fra le zampe animali abbattuti ed allattano i loro leoncini.

Giovanni pisano rappresentò nel pergamo di Pistoia leoni e leonesse, e nella celebre fontana di Perugia Nicolò Pisano ed i suoi scolari rappresentarono nelle formelle a bassorilievo, oltre i segni dello zodiaco, il grifo di Perugia, l'aquila di Pisa, il leone dei guelfi, illustrarono due favole di Esopo, il lupo e la gru, il lupo e l'agnello. Arnolfo di Lapo nel ciborio di santa Cecilia in Trastevere rappresentò san Tiburzio a cavallo come uscente da una edicola angolare.

La prima rinascenza che si riassunse nel nome di Giotto ebbe in quest'artista un riproduttore di pecore, di cavalcature, di cani ed i suoi asini nella fuga in Egitto e nell'ingresso di Gerusalemme sono, così ad Assisi come a Padova, rimarchevoli. Gli uccelli che, nel miracolo della predica ad Assisi, svolazzano, aprono una serie di rappresentazioni care a Paolo Uccello, Gozzoli, Ghirlandaio, Raffaello. I disegni nella galleria di Venezia, che negli ultimi anni si riconobbero di Giovannino de Grassi pittore milanese della fine del trecento e rappresentano cani, un ermellino, cervi, conigli, paiono preludere a Vittor Pisanello che, disegnatore d'animali magnifico, sui rovesci delle medaglie modellò cavalli, aquile, elefanti, leoni, con tale precisione di forme che i moderni non seppero fare meglio. Nel museo del Louvre si conservano pure molti disegni del Pisanello, muletti, cani, cavalli, ed il ritratto d'un antilope, maraviglioso, pare quasi di un giapponese moderno.

Nei suoi dipinti Pisanello diè una parte importante

ai cavalli: nell'affresco di san Giorgio nella chiesa di sant'Anastasia a Verona, il cavallo dell'eroe in procinto di essere inforcato è disegnato squisitamente e se nel sant'Uberto, oggi nella National Gallery, il cavallo del santo cacciatore si muove falso, i cani, i cervi, come stile, sono mirabili. L'influenza di Pisanello sui contemporanei fu grande. Gentile da Fabriano, Jacopo Bellini lo imitarono e per merito suo la pittura realistica d'animali entrò nel Veneto, mentre a Firenze, Paolo di Dono, soprannominato Uccello, creava le quattro celebri battaglie, delle quali tre si conservano ancora, una agli Uffizi, una al Louvre, l'altra alla National Gallery, e nelle quali si vedono uomini, cavalli ricoperti da armature e da vestaglie guerresche.

Altro disegnatore di animali è Piero della Francesca che nelle mura di san Francesco ad Arezzo dipinse la battaglia di Eraclio, dando vita e movimento ai cavalli. Notevoli sono di Piero i cavallini bianchi che dipinse sul rovescio dal ritratto di Federico di Montefeltro.

Disegnatore sapiente di cavalli si mostra Benozzo Gozzoli nella cappella del palazzo Medici. I suoi esemplari riproducono il tipo pesante amato dalla cavalleria contemporanea, ma il ritratto di Giovanni Paleologo, che figura nella cavalcata dei Magi, dà l'idea perfetta d'un elegante cavaliere del tempo.

Il cavallo che inforca Lorenzo dei Medici si muove giusto ed agile: e la muletta del patriarca di Costan-

tinopoli, pomellata, è disegnata con una rimarchevole finezza.

I cavalli di Paolo Uccello, Piero della Francesca, Iacopo Bellini e Gozzoli sono però dell'istesso tipo pesante, il quale rappresentava il tipo preferito dalla cavalleria contemporanea. È da notare come, mentre Giovanni Van Eyck rappresentava individui affini alle forme svelte dei cavalli napoletani e barbareschi, i pittori e gli scultori italiani rappresentassero ancora i cavalli pesanti dal petto ampio, eccessivi nello sviluppo delle estremità, la groppa possente, la fronte ampia, le orecchie leporine, caratteri particolari della razza fiamminga e brabantina che nel medio evo forniva i cavalli destinati alla guerra ed ai tornei.

Era appunto il momento che le inevitabili modificazioni della tattica militare, dovute alla invenzione della polvere, rendevano la cavalleria più mobile, ed il ginnetto di Spagna, il cavallo napoletano sostituivano i cavalli fiamminghi, e, ad onta dei ricordi classici, è rimarchevole come i cavalli di Donatello e Verrocchio siano lontani dai ricordi equini dei romani. Le stature dei cavalli del Gattamelata e del Colleoni sono massiccie, hanno la groppa doppia, il dorso lungo lievemente insellato, il torace ampio, gli stinchi rotondi, le pastoie corte, i piedi grandi, il collo corto, conformazioni che indicano nell'uno come nell'altro l'imagine d'un cavallo da servizio assai differente da quello di parata dei greci e dei romani, e riproducono quei cavalli da guerra abituati a sostenere le armature pesanti.

È stato sempre deplorato che Ghiberti non abbia potuto eseguire a San Pietro in Vaticano quelle porte che il papa Eugenio IV commetteva ad Antonio Aurelino detto il Filarete, il quale negli scomparti minori rappresentava la partenza dell'imperatore Paleologo dall'Oriente, il suo arrivo a Ferrara e la coronazione di Sigismondo imperatore, facendovi un grande sfoggio di cavalieri. Filarete, più teorico che scultore, produceva con uno straordinario sforzo questi due sportelli che presentan qualche cosa d'arretrato nell'arte contemporanea, ma i cavalli di questi fascioni minori hanno un senso di vita che contrasta con la grossolanità dell'intiera opera. Come movimento ripetono spesso la gamba anteriore in atto di sollevarsi nel primo tempo con osservazione felice, nuova, direi moderna.

Come ho detto, nell'arte contemporanea, i due sportelli della chiesa di San Pietro paiono arretrati.

Il « Liber Pontificalis » ricorda come Leone III facesse trasportare da Perugia delle porte di bronzo che forse appartenevano a qualche tempio pagano e che furono poste a chiusura dell'atrio; forse l'opera del Filarete è ispirata a quei modelli, perchè nei viticci sono rappresentati soggetti di storia romana, soggetti mitologici, favole di Esopo, a similitudine delle porte di origine bizantino-romana.

Nel duomo di Gnesen, la città sacra della Polonia, le porte della chiesa, opera bizantina dell'undicesimo secolo, presentano delle analogie forse non casuali, con

le porte del Filarete; e la presenza nell'une come nelle altre dei viticci con animali e figure mitologiche, potrebbe ripetere un tipo precedentemente inventato.

Circa un venti anni dopo il Filarete, Guglielmo Monaco fondeva le porte dell'arco di trionfo di Alfonso d'Aragona a Napoli, e nei sei riquadri rappresentò battaglie piene di cavalieri e fanti. Queste scene della milizia contemporanea, sono assai interessanti,e l o stile del bassorilievo ha qualche cosa di comune con i riquadri del Filarete a Roma.

Allora, nel quindicesimo secolo, la rinascenza s'era data convegno a Roma ed in certo modo vi si foggiava l'arte italiana; Martino V aveva invitato Pisanello e Gentile da Fabriano; Iacopo Bellini era venuto quale aiuto dell'umbro, e Giovanni Bellini nacque nell'Urbe. È noto come Iacopo in memoria del maestro imponesse il nome di Gentile al suo secondogenito ed è noto che Giovanni Bellini s'imparentasse col Mantegna sposandone la sorella. Il mondo degli artisti italiani era allora molto più omogeneo che non si suppone; Masaccio e Donatello venivano chiamati a Roma da Martino V; Nicolò V vi chiamava Beato Angelico e Benozzo Gozzoli: Roma pareva una fucina e la prima rinascenza, ammirandovi Pisanello, imparava ad amare gli animali. Iacopo Bellini, memore, nel suo san Crisogono a san Trovaso a Venezia, volle dipingere un cavallo bianco con la gamba anteriore raccolta in movimento, Giovanni Bellini nel suo san Giorgio, oggi a Pesaro, dipinse un cavallo bianco impennato, ed il

cavallo nero di Carpaccio sembra condurre, nella foga, il cavaliere con la lancia in resta contro il drago, imagine espressiva della cavalleria veneta.

Come nei dipinti indipendenti, così negli affreschi decorativi gli animali cominciavano ad essere attori indispensabili. Nella biblioteca del duomo di Siena e nell'appartamento di Alessandro VI in Vaticano, Pinturicchio popolò le sue composizioni di cavalli e di cani: Francesco del Cossa e Lorenzo Costa nel palazzo di Schifanoia a Ferrara introducevano cavalli, cigni, conigli dall'accento grossolano ma realistico. Botticelli nella cappella Sistina, nella vita di Mosè, rappresentò un gruppo d'arieti e di pecore, e Piero di Cosimo, bel disegnatore d'animali, che nella « morte di Procri » di Londra effigiò l'anima commossa d'un cane, nella Venere « di Berlino » la morbidezza d'un coniglio in braccio alla dea, e sul collo di Simonetta Vespucci a Chantilly un serpentello, vi dipinse, nel passaggio del Mar Rosso, un gruppo di cavalli in lotta con le onde. Faraone investito dalle acque, che, in procinto d'annegare, si dibatte, suggerì forse a Raffaello la figura di Massenzio travolto nella corrente del Tevere.

Eccellente disegnatore di cavalli fu Leonardo da Vinci e numerosi disegni del maestro si conservano nel castello di Vindsor. In uno è ritratto di profilo uno stallone così veridico da lasciarne identificare la razza maremmana, e sempre nella stessa collezione si vedono, disegnati a memoria, cavalli al passo, impen-

nati, scherzanti fra loro, con tale sicurezza di forma da parere inspirati a fotografie istantanee.

Nell'Ambrosiana di Milano il disegno di un cavaliere coperto dalla corazza, armato di lancia e visto di fronte è così perfetto in tutte le sue parti da farci profondamente rimpiangere la perdita del cartone della battaglia d'Anghiari, fatto per comando del gonfaloniere Pietro Soderini. Di questo celebre disegno non ci pervenne che la copia del frammento centrale eseguito da Pietro Paolo Rubens, oggi al Louvre, disegno che l'incisione dello Edelink ha reso popolare. C'è ragione di ritenere fedele la copia del Rubens: Rubens era un copista che penetrava il carattere dei maestri; i suoi disegni della cappella Sistina sono fra i più vicini a Michelangiolo, e la copia della «Deposizione» del Caravaggio, oggi nella galleria Linchestein a Vienna, rappresenta perfettamente i caratteri dell'Amerighi. Certo i cavalli di Leonardo dovettero particolarmente attrarre il maestro fiammingo, perfetto cavaliere e pittore appassionato di cavalli. Il gruppo dei guerrieri lottanti per il possesso di una bandiera è cosa assolutamente nuova nel campo delle arti, ed i cavalli immedesimati nella zuffa, con le gambe intrecciate, mordentisi, sono invenzione che doveva aver seguito nell'arte seicentesca e moderna, fino alla lotta di cavalli in una stalla, del Delacroix.

Le forme del primo cavallo visto dal treno posteriore, le gambe poggiate a terra, le zampe anteriori rampanti, la coda torta, sono anatomicamente

perfette. L'invenzione era destinata al successo ed infatti tutti quei cavalli impennati che apparvero in quella posizione nei dipinti di Raffaello, Giulio Romano, Rubens, Pietro da Cortona, Lebrun trovarono in quel disegno l'origine.

Nel san Girolamo di Leonardo al Vaticano, abbiamo un esempio unico di felini; il leone steso a terra, la testa di profilo, la bocca aperta è, fra tutti i leoni rappresentati nell'arte, di una linea rara. Gli studi da lui fatti per questo animale sono andati perduti ed è peccato; con essi avremmo avuto il senso dell'artista osservatore, come nel quadro, sebbene non finito, ne abbiamo il suo sentimento stilistico.

Il ritratto di una damigella che nelle mani tiene un ermellino, simbolo della purezza, nella galleria Czartoryski a Cracovia, è opera di un imitatore di Leonardo.

Michelangiolo mostrò poco interesse per la pittura d'animali; nella cappella Paolina tentò arditamente dipingere un cavallo in fuga visto di tergo, e nel disegno del museo Britannico, rappresentante la caduta di Fetonte, i cavalli precipitano come un inerte viluppo. Nella statua della «Notte» scolpì uno strano uccellaccio notturno, nella «Leda» dipinse un cigno. Racconta Vasari che il cavallo di Enrico II eseguito da Daniele da Volterra per Parigi, fosse condotto dietro i giornalieri consigli di Michelangiolo; ma su quella statua perduta non possiamo formulare giudizi.

Dei seguaci di Michelangiolo, Benvenuto Cellini

eseguì in Francia una testa di cervo nella ninfa di Fontainebleau, oggi nel Louvre, e la nota placchetta di cane, oggi a Firenze; e Gianbologna i cavalli di Firenze, l'Ercole che uccide il centauro «della Loggia dei Lanzi», il celebre tacchino, oggi al Bargello. Le sue sirene sulla base del Nettuno a Bologna sono eseguite su disegno del Lauriti. Tacca, come ho detto, fuse in bronzo il celebre cignale romano, lo situò sur una fontana nella loggia del Mercato Nuovo, e ne popolò il piano di ranocchi.

Raffaello fin dalla prima gioventù amò i cavalli, il disegno di san Giorgio a Pietroburgo ne mostra il primo esempio elegantissimo, vivo è quello del san Giorgio del Louvre, ed eccellenti i disegni di cavalieri, contemporanei, pure nel Louvre. Nelle decorazioni al Vaticano, i cavalli sono sempre in piena azione; l'angiolo che investe Eliodoro cavalca un fremente destriero, e nella cacciata di Attila si vede un gruppo di cavalli unni, con i cavalli catafratti, movimentato, mentre il papa sul leardo, ed i cardinali sulle mulette bianche avanzano calmi.

Tutti questi animali, come quelli sui quadretti delle loggie, si devono a Giulio Romano? Forse sì. La «battaglia di Costantino» fu il quadro col quale s'iniziò una serie di rappresentazioni guerresche che vanno dalla «battaglia d'Arabella» di Pietro da Cortona, nella pinacoteca capitolina, al ciclo della vita d'Alessandro di Carlo Lebrun.

Il gruppo di cavalli e guerrieri che circondano Co-

stantino combattente, gruppo nel quale i cavalli di razza romana rappresentano una parte importante, è pieno d'ardire, e la testa del cavallo di Massenzio in procinto d'annegare nel Tevere è un magnifico frammento.

La passione per gli animali rari fu fervida nella Roma del rinascimento: è noto che Emanuele di Portogallo regalò a Leone X un elefante, sul quale il poeta Baraballo trionfò, com'è anche noto che Leone X fece ritrarre l'animale da Raffaello Sanzio. Nelle loggie, Giovanni da Udine e Giulio Romano si sbizzarrirono a ritrarre tutta una fauna di ramarri, serpentelli, faine, scoiattoli. Qui è bene ricordare come i grandi viticci delle candeliere contenenti queste rappresentazioni, inspirate dalle pitture romane delle sepolte terme di Tito, somiglino ai riquadri delle porte del Filarete in San Pietro, e a quelli bizantini delle porte di bronzo a Gnesen in Polonia.

Giulio Romano portò la sua felice attitudine d'animalista fra gente colta come i Gonzaga, e nella grande anticamera del palazzo del *T* a Mantova, dipinse in collaborazione col Primaticcio i ritratti grandi al vero dei cavalli prediletti del Duca, innestandoli fra le architetture con invenzione nuova.

Di Correggio non abbiamo che l'agnello nelle braccia di Giovanni Battista, in uno dei pennacchi della cupola del Duomo di Parma, i cigni nella Leda di Berlino, una superba testa di cane nel ratto di Ganimede a Vienna.

Tiziano fu anche un appassionato pittore d'ani-

mali; è noto l'aneddoto della gazzella che doveva ritrarre per Alfonso di Este, commissione che non potè eseguire perchè la bestia annegò in un canale. Gli animali che Tiziano predilesse furono i cani ed i cavalli. Il cavallo nero sul quale ritrasse Carlo V armato per la battaglia di Mülberg è naturalmente l'effigie di un animale preferito dall'imperatore, ed il ritratto equestre perduto, conosciuto per la copia del Vandyck a Firenze, è sur un cavallo bianco mosso con la prima gamba in ricambio come nel san Grisogono di Iacopo Bellini.

Quale pittore di cani Tiziano fu magnifico; la piccola figliuola dello Strozzi, oggi nel museo di Berlino, accarezza un lupetto bianco, ed il supposto ritratto del d'Avalos marchese di Pescara in costume da caccia nella galleria di Cassel, è fiancheggiato da un bracco così maravigliosamente dipinto che Velasquez e Gainsborough, rinomati pittori di cani, non hanno mai fatto di meglio.

Di Paolo Veronese celebri sono rimasti i veltri dal pelo bianco, che con lui apparirono, oltre che nei quadri e nelle cene, nei soffitti, sull'Olimpo di villa Barbaro, sul trionfo di Venezia al palazzo ducale, ove, fra l'altro, per la prima volta si vedono i cavalli dal sotto in sù, preludendo i cavalli di Tiepolo slanciati sui cieli.

Nel martirio di san Giorgio a Verona, sulla « via crucis » di Dresda, si vedono dei cavalloni dal manto pezzato, sulla crocifissione di Firenze un cavallino

bianco s'impenna, e nella famiglia di Dario a Londra si vede un bello scimmiotto.

Tintoretto che tanto somigliò a Michelangiolo nella drammaticità del sentimento, se si servì degli animali, cani, cavalli, paoni quale un elemento decorativo, dimostrò, non ostante, la sua versatilità, ed il cavallino bianco nel san Giorgio della galleria di Londra investe il drago con una foga piena di vita. Ma, a mano a mano, nell'arte italiana si veniva foggiando una fauna mostruosa che, a lato delle muscolose poderosità umane, rappresentava la vitalità esuberante degli animali, e Pordenone, che pare un precursore di Rubens, introduceva nei suoi affreschi di Cremona cavalli eccessivamente derorativi. Il barocco incominciava a foggiare l'estetica nuova, ed in questi precursori trovava una prima espressione di stile.

Intanto Iacopo Bassano nella contrada nativa ricca di pascoli, d'armenti, di greggi, inventava una forma d'arte rustica che riproduceva l'antitesi della vita solenne fino ad allora nel pensiero dell'arte veneta; e padre di quattro laboriosissimi figli, Francesco, Leandro, Battista, Girolamo, che lo seguirono in quell'indole d'arte quasi pedissequi, indicava alle Fiandre, alla Olanda una via inesplorata.

David Tenier seniore lo imitò, fu per antonomasia chiamato « il Bassano », e da Bassano che indicava il pittoresco delle vacche dei cavalli dei montoni, nasceva nei Paesi Bassi quella pittoresca visione degli animali che fu un pregio significante delle scuole nordiche.

Rubens ne fu il rappresentante più vivo; creava delle composizioni di belve, di cavalli dove innestava l'ardire stesso imparato da Leonardo; ed il barocchismo di Rubens, che pure nella battaglia delle amazzoni si rivelava squisito disegnatore equino, era un prodotto sincero, spontaneo dei suoi tempi. Nella morte di Decio alla galleria Liechtenstein di Vienna, nella caccia al leone di Monaco, nel san Giorgio alla galleria del Prado a Madrid, animò i suoi dipinti di mostruosi cavalli, che come quelli del Bernini, del Cornacchini, del Mocchi appartengono ad una fauna superlativa.

Tigri, leoni, coccodrilli, cignali, formano larga parte del materiale pittorico del Rubens, il quale, spesse volte chiedeva la collaborazione del Breughel « de velours » dello Snyders, di Sebastiano Brax, pittore di cavalli di bella vivacità.

Breughel, dettagliato, minuzioso pittore, era a lato della sintesi frettolosa del Rubens un collaboratore penoso; ma Francesco Snyders, col quale Rubens eseguì il noto quadro della lupa romana lattante i gemelli, il collaboratore designato.

La pittura dello Snyders, spiritosa, colorita si amalgamava facilmente con quella di Rubens, ed oggi è difficile il pronunciarsi sulla paternità di tutti quei felini e quei cani che appaiono nei suoi quadri. Saranno del Rubens i due tigrotti nel quadro delle quattro parti del mondo di Vienna e di Dresda? Evidentemente il pittore, ignorando come i tigrotti na-

scano rivestiti d'un pelliccia completa, li rappresentò spelati.

I musei della Germania, delle Fiandre, della Spagna sono pieni di quadri dello Snyders; nel museo del Prado si vede una larga collezione di caccie commessegli dall'arciduca Alberto e da questi regalate a Filippo III.

Rimarchevoli sono gli studi dal vero dello Snyders: nel museo di Bruxelles si vedono delle teste di cervi morti, nella galleria di san Luca a Roma delle spiritose teste di gatti, e nel museo di Berlino una testa di levriero, superba.

Ma per ben comprendere la pittura dello Snyders è necessario dare un rapido sguardo alla pittura fiamminga d'animali dal nascere, perchè, già nel celebre trittico dei Van Eyck a Gand, la cavalcata dei santi cavalieri ne mostra un nobilissimo esempio.

I cavalli dipinti dai Van Eyck non sono di grande statura; un po' panciuti, d'evidente origine barbaresca: essi riproducono il tipo prediletto dalla corte elegante di Filippo il buono, del quale Giovanni Van Eyck era pittore di camera; ed il primo cavaliere che si vede a destra del quadro, cavalcante un leardo, rappresenta appunto il pittore sontuosamente abbigliato. Il cavallino dev'essere il ritratto della sua cavalcatura prediletta; ha la testa accuratamente disegnata, il morso in azione gli apre la bocca, gli allunga il labbro superiore, mentre sogguarda con la coda dell'occhio il pittore riproducente.

Gli altri cavalli del gruppo hanno il merito di presentare fisionomie varie; sono sauri, morelli, un roano; un cavallo bianco, montonino, inforcato da san Giorgio.

Nel ritratto degli Arnolfini, Van Eyck riproduceva il cagnolino di Giovanna da Chenany, la sposa.

In tutti i quadri fiamminghi della scuola di Bruges e d'Anversa appaiono cavalli, pecore, paoni; nel « giudizio dell'imperatore Ottone » del Bouts nel museo di Bruxelles, si vede, rimarchevole, un cane accucciato sui gradini del trono. Cavalli si vedono nei quadri del Van der Goes, ed in quelli di Hans Memling quasi sempre un cavaliere del palafreno bianco ed un cigno natante, che sono quasi una sua sigla. Bernardo Van Orley disegnò per Massimiliano d'Austria le tappezzerie che rappresentano le sue caccie, disegni che oggi si trovano al Louvre.

Girolamo Bosch amò di popolare i suoi fondi, oltre che di diavolerie, d'innumerevoli animali. Gioacchino Patinir sparse nei suoi paesaggi animali e figure, ma per arrivare ad un interprete eccezionale, moderno, d'animali si deve arrivare a Pietro Breughel, il quale nelle caccie, nelle scene contadinesche, nei quadri simbolici e sacri, riprodusse la vita viva a contatto del suolo.

Breughel, complessa figura d'artista, sfugge in questo « scorcio » nel quale si vede pittore d'animali. Prosecutore del verismo del Bosch, del suo spirito satirico, animò le sue creazioni di una espressione acre

pessimista, anticattolica, spogliò la leggenda sacra di quel paludamento latino al quale i primitivi italiani non seppero rinunciare, e sostituì a quel nobile coro col quale i veneti avevano allietata l'esistenza di Cristo, il coro vivo ed impressionante dei poveri e dei sofferenti.

Data l'educazione artistica ricevuta da Coeck, seguace del Van Orley, Breughel significa la vittoria del temperamento sulle convenzioni, ed è così strettamente fiammingo che oggi un suo tardo continuatore, Eugenio Laermans, con l'istesso linguaggio esprime i caratteri d'un'arte nazionale.

Pietro Breughel vendette gran parte dei suoi dipinti all'imperatore Rodolfo II, e i quadri adornano oggi la galleria imperiale di Vienna. È là che noi troviamo la « Via Crucis », la « Crocefissione », le rappresentazioni della vita contadinesca nelle vicende delle stagioni: e la emozionante « Strage degli innocenti » che suggeriva a Maurizio Maeterlink il suo primo poemetto drammatico. La scena accade in un paesaggio invernale e l'espressione dolorosa dei genitori, la crudeltà degli esecutori, costituiscono una drammatica antitesi con la serena indifferenza degli animali. I cavalieri, sono forse spagnuoli? Armati di lancia assistono immobili sulla piazza del villaggio all'eccidio.

Un paesaggio autunnale rappresenta una gola delle Ardenne con i bovari i quali sospingono un armento.

Le vacche, i torelli, un contadino sul cavallo grigio s'avanzano sul monte e lontano, il panorama si svolge avvallato, percorso dal fiume, fra la vegetazione gialla arrugginita dall'autunno. Un paesaggio invernale rappresenta, fra gli altri episodi, i cacciatori che rientrano le mute dei cani al guinzaglio, stanche.

Contemporanei del Breughel, i pittori fiamminghi davano un largo sviluppo alle pitture di natura morta, cercavano d'imitare l'esteriorità dal vero fino alla illusione, ed Adriano van Ultrecht, Paolo de Vos, Ian Fit, Iacopo Iordaens, Ian David de Heem, Breughel « de velours », Francesco Snyders producevano quegli innumeri quadri sparsi nelle gallerie d'Europa, i quali, se per sè stessi sono monotoni, educavano i pittori alla riproduzione esteriore delle cose. È uggioso che i quadri di selvaggine uccise dello Snyders e le scene drammatiche di animali viventi dello stesso autore presentino una identica esteriorità pittorica, qualche cosa negli uni e negli altri di morto. Forse lo Snyders eseguiva i suoi quadri copiando gli animali uccisi ed attaccati con lunghissimi chiodi su tavole in attitudini vive, perchè Francesco Varlat, il pittore belga morto un quarant'anni fa, appunto così eseguiva i suoi macchinosi dipinti, che sono come un ultimo riflesso della virtuosità dello Snyders.

Snyders ebbe però il merito d'intravedere un tipo di composizioni che nel diciannovesimo secolo una schiera di artisti imaginosi doveva ampliare. E per tornare un'ultima volta al Rubens che ne fu l'ani-

matore, non posso tacere un suo magnifico pezzo di pittura, il « gallo » nella galleria di Aquisgrana, ispirato da una favola d'Esopo, pittura disinvolta, evidente.

Van Dyck, appassionato pei cani ed i cavalli, collaborò col Rubens nel ciclo dei quadri della storia di Decio, e fece a Palermo un primo ritratto equestre, quello del principe Tommaso di Savoia oggi a Torino. In questo ritratto, il principe con la lucente corazza, la fascia svolazzante, la chioma cadente sul bianco collare, è il primo accenno di quella pittura da corte che nel seicento si doveva sdolcinare in Francia con Mignard e Rigaud, in Inghilterra con Peter Lely.

Del Van Dyck esiste a Firenze la copia di un quadro tizianesco perduto, il ritratto di Carlo V su di un cavallo bianco, ed a Monaco di Baviera una vasta tela rappresenta la battaglia nella quale Enrico IV vinse il duca di Mayenne. Il quadro fu eseguito in collaborazione dello Snayers e sul primo piano si vede il re accompagnato da Sully, ed è notevole come il cavallino di Enrico IV dal collo incurvato abbia l'istessa posa che il pittore disegnò pel san Martino. A Genova Van Dyck rappresentò Anton Giulio Brignole Sale, di fronte, cavalcando un ginnetto bianco. A Londra, a Buckingam Palace c'è un ritratto di Carlo I di profilo, armato alla leggiera, col capo scoperto, il cavallo al passo. È noto come i re d'Inghilterra siano stati fin dal medio evo appassionati allevatori di cavalli, che importavano gli stalloni dalla Lombardia, dalla Spagna, dalla Barberia, ed il pala-

freno montato da Carlo è un prodotto delle scuderie reali, incrocio evidente di cavalli paesani con uno stallone turco.

Un altro ritratto del re d'Inghilterra, sceso da cavallo, accompagnato dal marchese di Hamilton primo scudiero, in atto di raccogliere le briglie, si vede nella galleria del Louvre. Del san Martino, che, come ho detto, rappresenta un cavallo bianco, in atto d'incurvare il collo, si conoscono due esemplari, uno a Saventhem, l'altro nel castello di Windsor.

Dal Van Dyck infine a Buckingam Palace, in una breve teletta sono rappresentati tre studi di cavalieri su differenti cavalli, un dei quali impennato.

Insieme che pittore di cavalli Van Dyck era un bel pittore di cani, e con i figli di Carlo I rappresentava sempre i loro favoriti. Nel museo di Berlino il principe Carlo si appoggia ad un enorme danese, a Dresda si vedono nel gruppo dei principini due cuccioli, e pure nello stesso museo il ritratto d'un bambino ignoto tiene al guinzaglio un cane da caccia ed un levriero.

Ritrattista egualmente forte di uomini come di cavalli e di cani fu Diego Velazquez, e nel museo del Prado i cavalli di Filippo III e della regina Margherita d'Austria, di Filippo IV e d'Isabella di Borbone, dell'infante Baldassare Carlo, del duca d'Olivarez sono tanti esemplari di superba pittura equina, e le teste e le gambe dei ginnetti spagnuoli sono disegnate ed eseguite con sorprendente perfezione.

Nella collezione del duca di Westminster a Londra, c'è un quadretto che rappresenta il principe Baldassare cavalcante nella scuola d'equitazione, mentre dal balcone il re e la regina lo guardano. È una preziosa pagina, un quadretto un po' bruno come quelli che Velazquez dipingeva all'aria aperta, illustrazione viva dell'intimità della corte come solo il maresciallo di essa poteva conoscere. E sempre a Madrid si vede un quadro rappresentante l'appuntamento di caccia, carrozze, cavalli, cani nel piazzale d'un bosco.

Pittore di cani Velazquez è eccellente. Con poche e significative pennellate descrive le forme, il giro floscio della pelle, l'andamento del pelo, e con una penetrazione amorosa esprime la loro anima sui musi mansueti. Sono senza dubbio esseri più intelligenti di quell'innumeri buffoni che la corte di re Filippo ospitava, e dei quali Velazquez eternava, per compiacere il sovrano, le ignobili sembianze.

Notevole è il cane dipinto ai piedi dell'infante Baldassare Carlo, stupendo quello dell'infante Ferdinando d'Austria, sintetico quello retto dal nano « Antonio el Ingles ».

A Firenze esiste un ritratto di Filippo IV a cavallo; è il quadro che Velazquez mandò al Tacca quando questi eseguiva, per Madrid, la statua del re; altri ritratti equestri di Velazquez nelle gallerie del continente non esistono.

Prosecutore di quel tipo di pittura ufficiale della corte di Spagna doveva essere oltre un secolo dopo

Francisco Goja il quale, se illuminò l'impostazione della pittura di Velazquez di una gaiezza settecentesca, ne mantenne la struttura; dipinse gli stessi cavallucci, cosicchè i ritratti equestri della regina Maria Luisa, di Carlo IV, sono un vero riflesso di quelli di Velazquez. Appassionato per le corride dipinse i tori nella libertà dei campi e nelle lotte del circo, e, nelle sue acqueforti, Goja riprodusse con brio i toretti spagnuoli inferociti. Nei « capricci » introdusse animali interpretati stranamente, ed originalissimo è l'elefante, sulle rive d'un lago come un simbolo del popolo.

Nel sei e settecento, a Roma, a Napoli e a Milano vissero mediocri pittori d'animali, ma un raro ed amoroso pittore fu il genovese Giovan Battista Castiglione detto il « Grechetto » che visse a Roma ed a Venezia, ed in questa città fu maestro al Ruthart. Incisioni di Tiepolo vennero scambiate con le sue, e questa confusione appunto spiega la fattura disinvolta che era comune ai due artisti.

Del Grechetto, Genova possiede nel palazzo Rosso buon numero di opere; stalle rustiche, torme, armenti sullo stile dei Bassano, e Roma, nell'accademia di san Luca un piccolo esemplare rappresentante un coniglio ed un porcello d'India.

Tiepolo dipinse gli animali con vera perizia. Nella celebre sala del palazzo Labia ne esistono esempi spiccati: da una simulata finestra si vedono due teste di cavallo illuminate dal sole, nello sbarco di Cleopatra un bel levriero bianco tenuto al guinzaglio da un mo-

retto, e sulla volta vediamo il Pegaseo, uno di quei volanti cavalli, che come in tanti edifici, a Venezia, a Wurzburg, a Madrid, Tiepolo amò disegnare trascinanti per le vie del cielo le bighe trionfali.

Il paese dove la pittura di animali doveva svolgersi con auspici meno decorativi, meno monumentali, anzi con umiltà paesana è l'Olanda; ed ove si eccettui Rembrandt che s'interessò degli animali esotici, la pittura olandese amò di riprodurre gli armenti ed i greggi paesani con lo stesso amore col quale riprodusse i bastimenti, le case, il paesaggio e la famiglia. E Paolo Potter che si specializzò appunto nella pittura degli animali paesani, non ne fu il pittore più abile, ma quello che ne aveva fatto lo scopo principale dei suoi quadri.

Il celebre toro della galleria di Amsterdam fu popolare in Olanda come la vacca di Mirone in Grecia, ed il ritratto equestre del Borgomastro Tulp, oggi nel museo Six, parve ai contemporanei quanto di meglio si potesse pretendere sull'argomento, solo pel fatto che grandi ritratti equestri nell'arte olandese non se ne vedevano.

Ed allora, così come gli ultimi pittori fiamminghi, David Teniers junior, Adriano Brouwer, Gonzalo Coques, Jan Sieberechts, gli olandesi Salomon Ruysdael, Carlo Dujardin, Adriano Vander Velde, i fratelli Van Ostade, Meindert Hobbema, de Hoog, Gherardo Terborg, Van der Meer e Delft, introdussero gli animali nelle loro scene di interno o di paesaggio

ed intesero la necessità di situarveli nell'ambiente pittorico.

Furono perciò artisti dalla visione moderna.

Il quadretto del Terborg nella galleria di Monaco rappresentante un fanciullo che spulcia un Coker è, per l'espressione del cane, un gioiello. Wouverman, Jan Guyp, pittori di battaglie, di cavalli e di soldati stabilirono spesso l'intonazione dei loro dipinti subordinandoli al color bianco o sauro di qualche cavallo che nella composizione esprimeva una nota pittorica.

Nei quadri del Rembrandt gli animali ebbero una parte secondaria.

Il quadro allegorico della pace di Utrecht a Rotterdam è un chiaroscuro dove Rembrandt si rivela compositore allegorico, ed il leone incatenato, i cavalieri armati, se non sono più la schietta realtà del Breughel non sono neanche l'appariscente coreografia del Rubens, e quei cavalli neri che trascinano il carro di Plutone nel « Ratto di Proserpina » a Berlino, sono il presentimento di Boecklin.

Un cavallo magro, nervoso è il roano inforcato da un giovane arciere polacco, quadro che dalla collezione Esterhazy è passato in America. Nel cacciatore di Dresda, il tarabuso morto, sollevato in alto è dipinto con grazia seducente: ma dove Rembrandt è interessante, a similitudine dei pittori giapponesi, è nelle acqueforti e nei disegni. Cavalli, cani, belve sono visti con uno spirito eccentrico, nuovo, interessato delle strane movenze e delle accidentalità comiche

degli individui. I numerosi disegni di elefanti nel museo di Amsterdam, caratteristici nel giro delle molteplici pieghe della pelle, sono originalissimi studi, e se Rembranat non fu un vero animalista, fu un osservatore degli animali dagli accenti moderni.

La pittura d'animali in Francia nacque spontanea sull'esempio dell'arte fiamminga ed olandese e, nella pittura del trenta, la collezione del Louvre, iniziata da Luigi XVI, ampliata da Luigi XVIII, esercitò una influenza così marcata che, senza quella collezione, artisti quali Brascassat e Troyon non sarebbero stati possibili.

Fin dal secolo diciottesimo la scuola di Rubens e dello Snyder aveva introdotto in Francia uno stile, un apparato scenico, che era d'accordo col genio francese: prima gli artisti non dipingevano gli animali che a proposito di battaglie e di ritratti equestri. Il loro talento consisteva nel riprodurre bene i cavalli.

Così fu Giuseppe Parrocel scolare del Borgognone ed ammiratore di Salvator Rosa, e tale Van der Mülen che uscito dalla scuola dello Snayers, chiamato da Bruxelles a Parigi, divenne lo storiografo delle vittorie e delle conquiste di Luigi XIV.

Van der Mülen ha pure rappresentato, come fossero un apparato strategico, le caccie reali, ma Francesco Snyder in questo campo doveva esercitare maggior influenza per mezzo di Francesco Desportes scolare di un suo scolare. Luigi XIV invitava pure il Desportes a rappresentare i suoi fasti venatori.

Senza avere il fuoco e lo slancio del maestro fiammingo, il Desportes seppe come lui rappresentare gli inseguimenti, dar vita e rendere interessante l'episodio. E se nei suoi quadri « caccia al lupo », « cervi all'abbeveratoio », riflette troppo evidentemente la tradizione fiamminga, con lui appare nell'arte francese una qualità peculiare, quella del ritratto. Nel Louvre « Bonne Nonne e Ponne », « Diana e Blonde », i cani favoriti di Luigi XIV iniziano i ritratti storici degli animali.

Intanto il gusto di comporre delle caccie emozionanti allignava; il D'Oudry, il Bachelier, contemporanei del Desportes, ne alimentavano la voga; voga che neanche la rivoluzione doveva interrompere. Nel periodo romantico il Delacroix, Orazio Vernet, Rosa Bonheur, amarono dipingere quadri di belve e lotte rubensiane fra cavalieri e felini.

Approssimandosi la rivoluzione è interessante l'osservare come in Francia i pittori succeduti al Borgognone ed al Parrocel, schizzando arditamente fantastici scontri di cavallerie nemiche, iniziassero quel cambiamento di gusto nelle scene militari inteso ad esaltare gli episodi. Nascevano i caratteri della pittura militare moderna alla cui formazione collaborarono poi francesi, tedeschi ed inglesi. In una nota esamineremo in linee generali la pittura militare, ma ora per la chiara esposizione dell'argomento è necessario vedere come venisse rappresentato in Germania il mondo belluino.

Noi finora non abbiamo trovato il modo di par-

lare della rappresentazione degli animali in Germania pel semplice fatto che in ogni manifestazione d'arte la Germania fu costantemente ritardataria e non portò mai nessuna nota iniziale.

In Germania la rappresentazione della fauna cominciò nell'undicesimo secolo, quando, sotto l'egida dei benedettini, le arti entrarono nel paese ancor barbaro e vi figurarono specialmente con le forme decorative dei celti, predilette da quei benedettini d'Irlanda che convertirono il paese.

Con i plutei di Wechselburg incontriamo le prime sculture d'animali nei simboli degli evangelisti, più tardi i dodici torelli della vasca battesimale di Liegi, i leoncini delle pitture di Gurk dovevano significare gli apostoli.

Dagli storici tedeschi si è fatto un gran parlare della scuola dei fonditori sassoni del dodicesimo secolo, i quali avrebbero arricchite, oltre la Germania le chiese della Polonia e d'Italia delle porte di bronzo. L'asserzione è arrischiata: si conoscono gli autori delle porte di Monreale, Trani, Amalfi, Canosa, Benevento: si sa che le porte di san Michele al Gargano, come quelle di San Paolo a Roma, furono eseguite a Costantinopoli, che i bronzi delle porte intagliate nel legno di sant'Ambrogio a Milano sono di prima del mille, e se le porte di san Zeno a Verona somigliano alle porte di san Michele ad Hildsheim, si deve aver presente che la tecnica di queste porte è assai bambina. Si tratta di fusioni frammentarie eseguite a terra e

per le quali gli stessi modelli si potevano riprodurre ad Hildsheim come ad Augusta, Verona, Costantinopoli, Novgorod, Gnesen. Infatti i leoni che sostengono con i denti gli anelli delle maniglie, son gli stessi a Milano, Verona, Hildsheim, Trani, Gnesen, Benevento; una trasformazione, cioè, imbastardita di quei reggianelli romani, dei quali celebri sono quelli delle navi di Nemi con le teste di lupo e di leone.

Gli storici d'arte tedeschi assegnano ad onore della scuola sassone le porte del duomo di Gnesen, quelle porte che ho ricordate a proposito di quelle del Filarete a San Pietro, e nelle cui cornici si vedono, contenute nei viticci, piccoli orsi, leoni, volpi, uccelli e qualche reminiscenza pagana: centauri, sagittari. Forse si potrebbe parlare della loro origine bizantina.

Nel portale della « Schottenkirche » in Regensburgo invece si vedono quelle rappresentazioni di animali caratteristiche dell'arte celtica, e le decorazioni di Göcking, le celebri colonne della cripta di Fressinga, rappresentanti lotte di draghi con uomini, sono una palese introduzione irlandese e scandinava.

La Germania vanta le belle sculture del tredicesimo secolo di Naumburgo, Fressinga, Bamberga. Sulle mura del duomo di Bamberga vediamo la statua di un re a cavallo: è santo Stefano d'Ungheria? Sant'Andrea? Corrado III?

Per l'epoca, ad onta delle sue manchevolezze, quell'opera è rimarchevole, ma il cavaliere, infinitamente superiore alla esecuzione del cavallo, ha così sensibili

somiglianze con le sculture del duomo di Strasburgo, che lascian dubbiosi sulla nazionalità dell'ignoto autore.

Sulla tomba di papa Clemente II, pure a Bamberga, si vede un bassorilievo rappresentante Sansone in lotta col leone; il leone ha una certa verità di forme. Leoni araldici si vedono in Germania fino al sedicesimo secolo sugli scudi e sulle pietre tombali, come accoccolati ai piedi dei principi. A Firenze, gli Uffici posseggono un disegnino a penna del Dürer rappresentante un guerriero sur un leone, ed una dama sur un cane accoccolato; si crede siano appunto progetti per pietre tombali.

L'aquila a due teste è di origine persiana; ornò le maioliche bizantine e moresche, e da Bisanzio passò all'Austria ed alla Russia.

Nelle prime pitture tedesche, nelle crocifissioni, nelle natività, nei san Girolàmo, apparvero cavalli, animali domestici, leoni; i cavalli di pregio nelle rappresentazioni di san Giorgio. Un cavallo bianco impennato si vede nel quadro d'un ignoto del quattrocento a Basilea, cavalcante un sauro balzano è il san Giorgio di Federico Herlin nel museo di Nordlingen, e quello di Leonardo Beck, nel museo di Vienna, cavalca un destriero rivestito della gualdrappa dei tornei.

Di Hans Holbein si conservano a Basilea uno studio di nottola ed uno studio di agnello. Sulle illustrazioni e sul fregio, perduto, del trionfo della povertà e della ricchezza eseguito alla casa dei mercanti tedeschi a Londra, introdusse dei cavalli, ma dipinti

da lui non abbiamo che due falchi ammaestrati, uno nelle mani di un ignoto nel museo di Rotterdam, l'altro in quelle di Roberto Cheseman, falconiere di Enrico VIII nel Museo dell'Aja.

Hans Burgkmair, nel suo san Giovanni a Patmos della galleria di Monaco, si divertiva a ritrarre innumeri uccelli.

Lucas Cranach fu un riproduttore ottimo d'animali, e dipinse e disegnò cavalli, cervi, asini, cani. Bella è la testa di un cervo nell'« Apollo e Diana » di Berlino, ed il ritratto del cardinale di Brandeburgo è rappresentato, come un san Girolamo, fra il leone, l'antilope, i conigli. Vive sono le sue incisioni in legno, dove rappresentò scene di cacce e tornei. Nella grande stampa dove una folla di cavalieri spezzano le lance, rappresentò i cavalli nella lotta del torneo.

L'incisione di Mattia Zasinger, la quale ricorda il torneo indetto dal duca di Baviera nelle vie di Monaco, è, evidentemente, ispirata alla rappresentazione del Cranach.

Un intelligente disegnatore, anzi un curioso ed analitico riproduttore della vita degli animali fu Alberto Dürer. Il Dürer viaggiò nelle Fiandre, viaggiò nell'Italia e raccolse in questi centri evoluti all'arte ed alla coltura l'amore per l'estetica belluina. Le sue incisioni in acciaio, in legno, in rame, i suoi disegni sono una illustrazione varia del mondo animale. Leoni, rinoceronti, pecore, asini, porci, cani, serpenti, cavalli vi sono ritratti, e celebre è il suo disegno, oggi nella

Albertina di Vienna, rappresentante una lepre. Nell'incisione di sant'Uberto disegnò un magnifico cervo, nel cavaliere di ventura parafrasò il cavallo del Colleoni di Venezia, ed in una delle sue più eleganti incisioni, quella del cavallino bianco sotto un arco, mostra di ricordarsi assai bene degli stalloni disegnati da Leonardo da Vinci. E chi non conosce i fregi disegnati a penna sul libro di preghiere di Massimiliano d'Austria? Cavalli, cani, scimmiotti vi sono delineati con disinvoltura e scioltezza, quasi si tratti di un libro destinato ad un umanista italiano, anzi che al reazionario imperatore tedesco che pensò, fra l'altro, di farsi eleggere antipapa.

La scultura tedesca del rinascimento produsse pochi animali. Peter Vischer fece sostenere la celebre arca di san Sebaldo a Norimberga dalle chiocciole, e nel museo di Braunsweigh si vede un bronzetto di un cane in atto di grattarsi, attribuito a Peter Vischer iuniore.

Durante il seicento la scultura e la pittura tedesca ebbero una vera stasi e fu nel settecento che, l'arte risvegliatasi, sorsero altri pittori d'animali.

Sullo stile del Berchem si formò Enrico Ross di Francoforte, e dei due figli, anche pittori d'animali, Filippo divenne ben noto in Italia sotto il nome di Rosa da Tivoli, nella quale città visse riproducendo le greggi e gli armenti romani.

Carlo Andrea Ruthart, che viaggiò in Italia e fu a Venezia scolaro del Grechetto, dipinse cacce di belve sullo stile dello Snyders: a Dresda è conservata una

sua caccia all'orso bruno, alla galleria Pitti un cervo assalito da una pantera.

Gli Hamilton, originari di Bruxelles, furono una famiglia di pittori animalisti; Carlo fu pittore di uccelli, Giorgio, in Austria, dipinse cani e cavalli, Francesco portò in Inghilterra l'attitudine estetica dei suoi parenti. Poi accade una nuova stasi e l'attuale pittura d'animali in Germania si riallaccia allo spirito degli animalisti francesi.

Il periodo romantico francese amò straordinariamente gli animali; Eugenio Delacroix fu un pittore ardito di tigri e di leoni, fu pittore di cavalli, un persuasivo disegnatore di litografie; ed il Decamps, oltre ad essere un pittore di eroici combattimenti, dipingeva a volte un pavido coniglio come quello che spaventa Pierrot, a volte tigri ed elefanti nemici, come quelli del fantastico « abbeveratoio del deserto indiano ».

Allora Antonio Barye si rivelava; e lo scultore che fra l'altro fu il maestro di Augusto Rodin, inventava un tipo di scultura d'animali nuovo, fresco, espressivo; visione che doveva suggestionare tutti gli animalisti di Europa.

Lo Snyders, il Rubens avevano inventate le lotte belluine, ma Barye doveva imporne lo stile in modo così plastico che qualche cosa di egizio e d'assiro entrò per sua virtù nell'arte occidentale: l'espressione delle belve in azione. Ed il Varlat belga, il Briton Riviere e lo Swan inglesi, Moritz Gayger, Gabriel Max, Richard Friese tedeschi, così come il Fremiet ed il Cain

francesi, dovevano, per un inevitabile contagio, parteci pare della sua individuale visione, divenirne per necessità i prosecutori.

Nella scultura equina Barye doveva portare un altro contributo significativo, quello delle stigmate della razza dei cavalli; la quale espressione negli ultimi scultori neo-classici, Canova, Schadow, Thorwaldsen, era stata assolutamente dimenticata, e dal Marocchetti, dal Rauch accolta con evidente prudenza quasi fosse un elemento negativo alla monumentalità.

Senza il Barye alcuni cavallini del Gêrome, del Meunier, del Troubetzkoy non sarebbero stati possibili e non possederemmo monumenti equestri eccezionali come quello del Wellington dovuto al Bohm, di Giovanna d'Arco dovuto al Fremiet, di Amedeo di Savoia dovuto al Calandra.

Intanto, nella pittura del trenta, gli animali venivano introdotti come un elemento necessario ad esprimere il senso della vita. Nella celebre colonia artistica di Barbizon i grandi pittori di paesaggio, Troyon, Daubigny, Millet, Jacque ne intesero la necessità; e gl'impressionisti, che furono una prosecuzione della scuola del trenta, ne ereditarono l'amore. Jacque dipinse le greggi, Millet s'interessò di tutti gli animali domestici, Troyon dipinse gli abitatori dei pascoli nel mite sole di Francia e Rosa Bonheur, dalla virtuosità, alla Snyders, dei suoi quadri giovanili, si vivificava nell'« Aratura in Brettagna ». Di Courbert rimase celebre il cane dipinto nel « Seppellimento ad Ornam », del Regnault il focoso morello cavalcato dal « General Prim ».

In Inghilterra l'affezione, l'amore agli animali è un sentimento radicato nel popolo, e la pittura d'animali inglese trovò predisposto il pubblico ad ammirarla. Già nel diciassettesimo secolo John Wyke di Harlem veniva salutato siccome il Van Dyck degli animali, ed il suo scolare John Wootlone, James Seymour gli succedevano in popolarità. Giorgio Stubbs introduceva nel numero dei soggetti le tigri ed i leoni, Morland le scimmie.

Tommaso Gainsbourough fu un bel pittore di cani. Nei ritratti di Miss Louwdes Stone Norton e di Miss Robins nella Wallace Gallery, dipinse i bei « colly » dell'isola, mentre, quale paesista, riproduceva le vacche ed i cavalli dei pascoli. Henry Raeburn dipinse con una certa vita i cavalli nei ritratti del generale Baird, del Generale Maxwell of Calderwood, del signor John Wilson e mediocremente i cani, come nel ritratto di Miss Gibson Carmichael.

Di Reynolds non si conosce che un mediocre cavallo, quello nel ritratto del capitano Orme alla National Gallery, ed uno schizzo in quello di un generale nella Dulwch-Gallery, impennato e convenzionale. Belli sono i suoi cani, il canino maltese di Sofia di Glaucester a Windsor-Castle, il bracco di Miss Cocky nella Wallace, il *setler* nel ritratto di Lucy Hardinge in possesso del marchese di Claurikarde.

Giorgio Morland, pittore degli animali domestici inglesi, fiorì sulla metà del diciottesimo secolo, e sul suo esempio sui primi dell'ottocento surgeva in Inghilterra

il più popolare dei pittori d'animali, Edwin Landseer, merito principale del quale fu l'umanizzare l'espressione delle bestie. Animali del Landseer si vedono in tutte le gallerie inglesi, e se non hanno oltrepassato la Manica, le riproduzioni delle sue opere, incisioni colorate sul tipo di quelle del Bartolozzi, sono note in tutto il mondo. I due colossali leoni sulla piazza di Trafalgar, sotto al monumento di Nelson, sono modellati dal Landseer.

Intanto si svolgeva in Inghilterra una scuola di disegnatori ippici caratteristici, quasi unici; e le stampe colorate, rappresentanti le cacce e le corse, sono note nel nostro paese siccome una grammatica dello sport.

In Italia, nei primi dell'ottocento, non apparvero pittori di animali; il Landonio a Milano fu più che altro un virtuoso, ed il posto che nella scultura ebbero gli animali durante il periodo di Canova e del Thorwaldsen, fu miscuglio di classico e barocco. Sono noti i due leoni posti dal Canova in San Pietro a guardia del monumento di Papa Rezzonico, e l'altro alato a guardia della tomba di Maria Cristina, imitati poi nei due leoni del Thorwaldsen, uno dei quali lo scultore svizzero Luca Ahorn copiò nella viva roccia a Lucerna.

Come il Thorwaldsen, il Gibson, scultore classicizzante inglese, amò di unire gli animali alle figure e fra gli artisti allora stabiliti a Roma ebbe rinomanza locale Girolamo Sartorio oriundo novarese, del quale varie e belle opere, innestate nei gruppi in marmo di scultori stranieri, passano sotto il nome di questi. Molte

opere del Museo Vaticano, credute antiche, sono sue; ed un suo strano gruppo con gli attributi di S. Paolo Eremita, decorava l'esterno dell'oratorio omonimo in via Agostino Depretis; rappresentava due leoni rampanti, una palma, con sopra un corvo. Nel 1890 l'oratorio venne trasformato in una sala della scuola d'igiene: si abbattè la palma e vi si sostituì lo stemma sabaudo alterando banalmente quella creazione unica del genere, che si rivede in qualche rara incisione dell'epoca.

Il progetto, di una colossale statua di Napoleone I, concepito dal Canova, fallì, ed i due cavalli destinati a sostenere Napoleone e Gioacchino Murat, a Napoli, sostengono invece Carlo III e Ferdinando IV. La statua equestre di Washington perì a Washington nell'incendio del 1851.

Canova, per incarico del governo inglese, nei suoi ultimi anni aveva fatta la stima del fregio di Fidia trasportato da Lord Elgin a Londra, e Thorwaldsen imitando Fidia concepì quel trionfo d'Alessandro Magno nella villa Carlotta a Cadenabbia che comincia con un camello e finisce con un elefante, e nel quale si susseguono pecore e leoni; ma i cavalli sono talmente ispirati a Fidia da parerne copia.

Il cane che sta sotto una delle sue opere giovanili, « un pastore », è un bel frammento, inspirato al cane lisippeo di Firenze ma gli altri animali, delfini, aquile, cani, leoni, peccano tutti di quella visione glaciale con la quale Thorwaldsen precedeva l'attuale stilizzazione tedesca, che assidera le forme vive nella immobilità catalettica.

Thorwaldsen, restauratore dei marmi di Egina, conobbe i primitivi greci fino allora ignorati, e credette, in buona fede, di essere un greco. Canova credette pure di essere greco, mentre invece egli, italiano, palpitò in un classicismo di conio italico, natura della sua natura. La sua vita, connessa alle vicende dell'impero napoleonico, era perciò adatta a comprenderne la genialità ; e mentre Napoleone, che aveva sempre ostacolati gli studi archeologici in Grecia, foggiava il suo impero sulle tracce italiche, la scultura del Canova. ispirata all'arte imperiale romana, ne pareva il commento necessario.

Pittori d'animali apparvero in Italia nella seconda metà dell'ottocento. Francesco Palizzi a Napoli, Giuseppe Raggio, Charles Coleman, inglese, padre di Enrico, a Roma, e poi Francesco Paolo Michetti e Giovanni Segantini.

Francesco Palizzi, un caro ed interessante pittore, dipinse fiere, felini, animali domestici, ma il merito grande del Palizzi verso l'arte italiana fu quello di ricondurla alla osservazione del paesaggio e degli effetti del sole e dell'aria aperta. Conobbe i pittori francesi del trenta e ne intese, come il Fontanesi, il fascino; fece vivere la sua fauna campestre a contatto del suolo, avviluppandola dalla luce diurna.

Francesco Paolo Michetti, riproduttore spiritoso degli animali domestici, germogliò dal Palizzi, ed oggi il museo di san Martino a Napoli possiede del maestro esemplari squisiti; gli unici, credo, in Italia, perchè

gran parte di questa opera giovanile del Michetti esulò.

Giovanni Segantini seppe innestare con raro equilibrio paesi, animali e figure per esprimere l'istesso valore estetico del creato; li compose con tale dignità da esser classico come quei pittori inglesi che pure cercarono con perseveranza la fusione di questi elementi della natura. A questo punto si affaccia spontanea una domanda: quale valore hanno come contributo estetico gli animali riprodotti dai giapponesi? Gli animali fantastici dei giapponesi sono una imitazione dell'arte cinese, ma le riproduzioni dalla fauna viva rappresentano una nota fresca che ha avuto sull'arte moderna europea una significante influenza.

È necessario accennare ad alcune linee generali dell'arte dell'estremo oriente. Degli ari primitivi, una parte prese stanza nelle Indie e diede origine ad una civiltà assai posteriore a quella egizia ed assira, e questi ari indiani ebbero dalla valle dell'Eufrate e del Tigri gran parte della loro coltura, l'impulso all'arte architettonica e figurativa. Le Indie ebbero l'architettura in pietra solamente due secoli avanti l'era volgare, al tempo del re Asoka; prima le costruzioni erano in legno. Forse l'impulso a fabbricare con la pietra l'ebbero dalle relazioni con i persiani ed i greci d'Alessandro e l'arte greco-asiatica trasformata dal buddismo entrò nelle Indie. Nei templi scavati nelle celebri grotte d'Elefanta, i mostri ed i draghi che vi figurano sono procreati dai mostri niniviti e babilonesi. Gli enormi cumuli di pietra, sormontati da una cu-

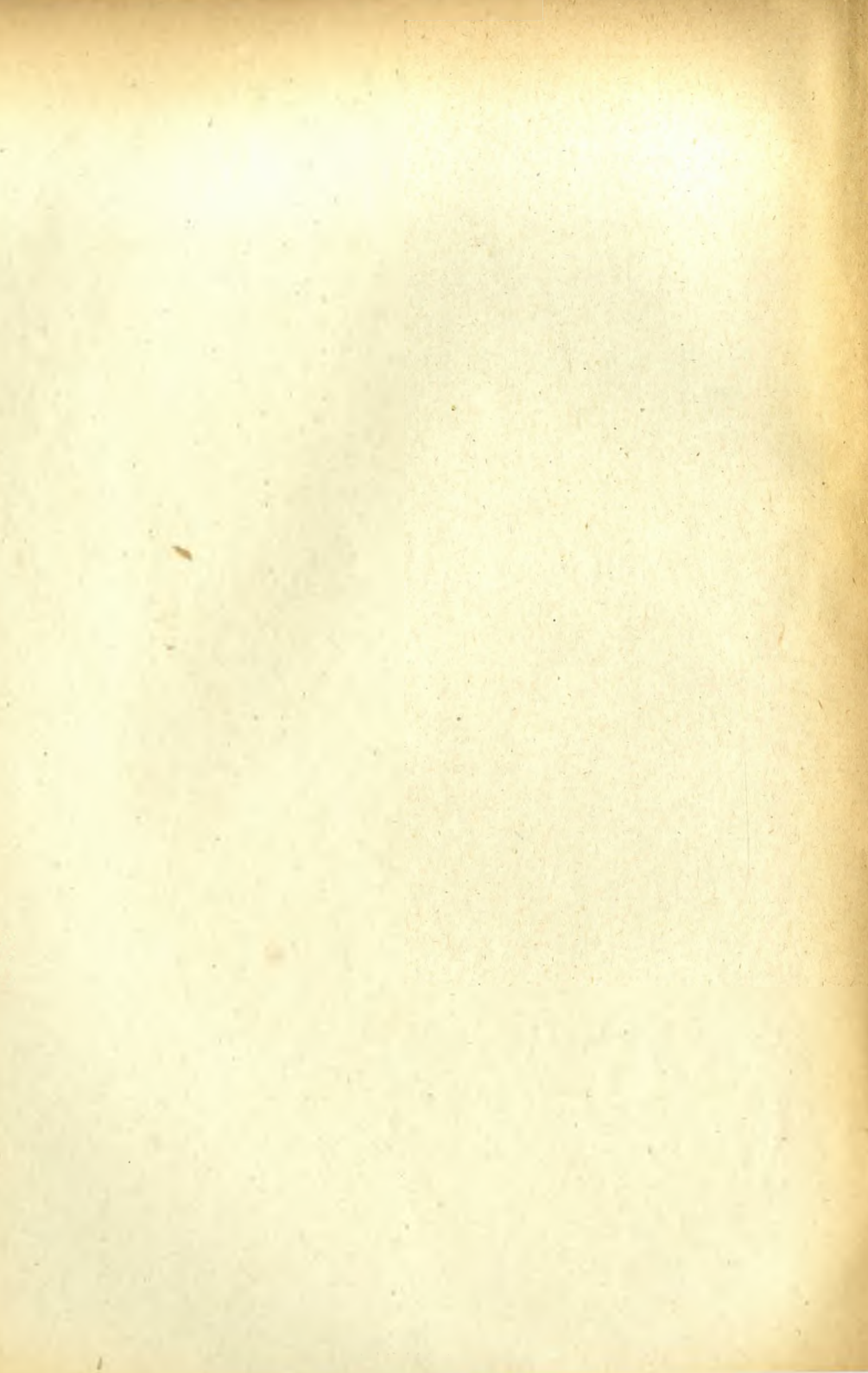
pola e scavati come le grotte nei monti, si trasformarono allora nelle pagode, divennero il prototipo di tutti i monumenti dell'estremo oriente, dalle isole Malesi alla Mongolia, al Tibet, alla Cina, al Giappone.

L'arte cinese deriva in gran parte dall'arte indiana, e divenne celebre per quelle colossali costruzioni in pietra vitrea artificiale, in grèe, in porcellana, le cui principali opere sono rimaste in patria. Sono draghi, leoni, enormi vasi, d'una imponenza e di una nobiltà di forma che ricorda appunto la solennità persiana, babilonese. L'arte giapponese è una derivazione elegante dalla grand'arte cinese e sta a quella come la gentilezza del diciottesimo secolo francese all'arte del rinascimento. Ciò che noi possediamo d'arte cinese nei musei dell'estremo Oriente, a Liverpool, nel South Kensingthom Museum, nel museo di Berlino, nel museo Chiossione di Genova è nonostante sorprendente per la sobrietà e la delicatezza dello stile. I disegnatori di figura cinesi, strana coincidenza, somigliano al più caratteristico dei pittori tedeschi, a Lucas Cranach.

Derivati dall'arte cinese, i giapponesi, disegnatori sagaci, sono pittori stupendi d'animali, ed Utamaro, Haruba, Utagawa, Toyohiro, Hokusay sorprendono. Il volo degli uccelli, l'elasticità dei ragni, l'eleganza comica dei trampolieri, l'istantaneità dei singoli moti individuali, nei disegni, nelle incisioni in legno, negli acquarelli rendono gli animali interessanti quanto la verità, perchè rilevata eccezionalmente dalla grafia. Gli artisti giapponesi rappresentano a preferenza il

piccolo mondo animale, quello che cade sotto l'osservazione quotidiana: corvi, anitre, gatti, fagiani, paoni, cicogne, serpi, pesci, poco i cavalli ed i vaccini, raramente le belve. Inspirata dai suoi pittori, l'arte industriale rappresenta pure con spiritosi mezzi imitativi l'eccentricità della fauna, servendosi dei materiali più rari, il legno, la maiolica, il bronzo, l'avorio, la madreperla, il ricamo, lo smalto. Svelata all'occidente, l'arte giapponese, anche per l'interpretazione degli animali, maravigliò e senza quest'arte non avremmo avuto animalisti come lo svedese Bruno Liljefors. Negli ultimi anni la pittura giapponese, orientandosi ai medesimi orizzonti dell'arte europea, ha avuto una crisi e forse ritroverà sè stessa nella riproduzione degli animali strettamente connessa a quella del suo paesaggio.

Nella esposizione del 1911 a Roma gli acquerelli su seta dei pittori d'animali odierni suscitarono l'istessa ammirazione professata per l'arte degli antichi pittori; era, fra gli altri, notevole un volo di cicogne bianche sul fondo brumoso e verde di una risaia. Lo stato italiano comprò allora due buoni esemplari, un gruppo di due asinelli in riposo, due paoni in un giardino, opere che oggi vediamo esposte nella galleria d'arte moderna a Roma.

DUE NOTE ALLA LEZIONE IV

NOTA SUI MONUMENTI EQUESTRI.

Gli scrittori greci e latini ci hanno tramandata la fama di celebrate sculture equestri dell'antichità, delle quadrighe di Glauchia e di Agelade d'Argo, delle statue di Lisippo oltre che dei dipinti di Apelle e di Aristide. Oggi i monumenti più completi della scultura classica eroica si trovano in Italia; a Venezia i quattro cavalli di una quadriga imperiale, un cavallo della quadriga ercolanense a Napoli ed a Roma i cavalli dei Dioscuri sul Campidoglio e sul Quirinale, la statua di Marco Aurelio e nel Museo capitolino un cavallo di bronzo vedovo del cavaliere. Sull'arco di Tito, a Roma, è rappresentata in bassorilievo la quadriga trionfale. La statua equestre di Nerone che adornava il foro di Pompei si vede a Napoli nel Museo dove si trovano pure le statue in marmo di Nonio e di Marco Balbo esumate ad Ercolano. A Pavia, fino alla fine del diciottesimo secolo venne ammirata, come quella di Marco Aurelio a Roma, la statua di Antonino Pio, dissennatamente distrutta durante i moti della rivoluzione.

Col sacro romano impero rinacquero le rappresentazioni imperiali romane, ed il «Liber Pontificalis» racconta come un bassorilievo di metallo prezioso in san Pietro rappresentasse il principe degli Apostoli nell'atto di dare al papa il pastorale ed a Carlo la spada. È facile arguire che qualche statua equestre dovette surgere allora, perchè al museo Carnevalet a Parigi esiste, proveniente da Metz, un bronzetto del medioevo che rappresenta Carlo Magno in attitudine monumentale. L'opera dev'essere la riproduzione in piccolo di qualche statua esistente a Roma o ad Aquisgrana. Non va dimenticato che gran parte della scultura antica, cominciando da quella egizia, era fatta sui calchi in gesso, e calcare un cavallo per ripeterlo in bronzo non è cosa difficile. Fonditori in bronzo a «cera perduta» fino al decimo secolo se

ne trovavano e la tradizione rimase nelle corporazioni romane fino al rinascimento, fino ai nostri giorni.

Scampata per miracolo alle rapine di Costanzo secondo imperatore d'Oriente del settimo secolo, la statua di Marco Aurelio, creduta allora la statua di Costantino, è pervenuta a noi quasi integra, ed i nuovi imperatori d'occidente desiderarono certamente statue simili. Dopo il mille cominciò una nuova tradizione.

A Magdeburgo esiste, sulla piazza del mercato, una statua equestre di Ottone I fiancheggiata da due figure delle virtù. Disgraziatamente, nel seicento, la statua venne restaurata e coperta da un pesante baldacchino che ne falsifica la linea. Come carattere somiglia alla statua di un re a cavallo che venne indicata come quella di Corrado III imperatore e che, come notai parlando degli animali, si vede addossata alle mura della cattedrale di Bamberga.

La somiglianza di stile fra queste due statue equestri e le altre di Magdeburgo, Ottone I ed Edith, e di Bamberga, Enrico II e Cunegonda, sono tali da far supporre che gli scultori diretti da uno stesso maestro abbiano lavorato nell'una e nell'altra città e non è da escludere la presenza di artisti Franco-Borgognoni.

A Lucca, pure nel tredicesimo secolo, sulla facciata del duomo apparve una statua equestre di san Martino che divide il mantello col povero, la quale ha molte analogie con quella di Bamberga e poggia egualmente su due mensole. È opera di Guidetto da Como che lavorò nella facciata? Il naturalismo e la tecnica additerebbero un lombardo; in ogni caso il cavallo, come proporzioni e per la vita della testa, è superiore a quello di Bamberga.

Nell'istessa epoca in una nicchia del palazzo della Ragione a Milano, appariva la mediocre statua equestre del Podestà, ma l'impulso doveva venire dalla natura imperiale dei signorotti italiani che faceva desiderare una figurazione eroica. Il concetto della rappresentazione equestre sui monumenti funerari apparve dapprima a Padova, sul davanzale di un sarcofago nella facciata degli Eremitani, ed a Verona sul sarcofago di Alberto della Scala.

Nella metà del quattordicesimo secolo Giovanni da Campione eseguiva sur un portale di santa Maria Maggiore a Bergamo la statuetta equestre di sant'Alessandro, notevole per un senso di vita nella piegatura della testa: e sempre sulla metà del trecento un ignoto artista, sotto la direzione di Andriolo de Sanctis, compiva la statua di Can Grande le cui straordinarie doti di originalità e concezione la fanno rimanere un capolavoro isolato. La statua del duca è rappresentata armata, il cavallo ricoperto della svolazzante gualdrappa, col muso chiuso nel cappuccio, allestito per il torneo.

Per un incrocio felice fra la semplicità delle linee generali e l'abilità grezza dell'artista, quella statua pare, permettetemi l'espressione, una fotografia istantanea dell'epoca, e forse in tutto il medioevo nessuna statua equestre meglio di questa doveva caratterizzarne la cavalleria.

Sulla fine del trecento lo scultore Lombardo Bonino da Campione terminava il monumento di Mastino II, la maggiore delle celebri arche, e ne coronava il vertice con la statua equestre del sepolto. Il cavallo è rappresentato fermo, nudo, inforcato dal cavaliere issato sur un'altissima sella da giostra.

Il cavallo ha le forme grossolane, la testa enorme, il corpo rachitico, e, pure del Bonino, è molto migliore la statua equestre sul monumento di Bernabò Visconti che si trovava un tempo nella chiesa di san Giovanni in Conca a Milano, ed oggi si vede nel museo archeologico del Castello Sforzesco.

Il cavaliere anche qui è rappresentato sur un'alta sella da torneo, armato, il cavallo fermo. A lato si vedono due figure delle virtù. Cavallo, cavaliere, statuette allegoriche, sono tutte scavate dallo stesso blocco di marmo. Pare che originalmente il gruppo fosse dorato.

Nella Toscana si amò dipingere i ritratti dei condottieri; sulle mura del palazzo pubblico di Siena si vede il ritratto di Guido Riccio da Fogliano dipinto da Simone Martini. A Firenze, sulla parete di santa Maria del Fiore, due grandi chiaroscuri dovuti a Paolo Uccello ed Andrea del Castagno, rappresentano Giovanni Hawkwood e Nicolò da Tolentino.

Il cavallo dell'Hawkwood presente il cavallo del Colleoni di

Andrea Verrocchio, è uno di quei cavalloni da guerra capaci di sostenere il peso d'un cavaliere gravemente armato e, cosa rimarchevole, nell'appoggio laterale preannuncia l'andatura che rese celebre il monumento veneziano.

Il cavallo d'Andrea del Castagno nel ritratto di Nicolò da Tolentino dipinto qualche anno dopo, riproduce lo stesso movimento eseguito dal lato sinistro dell'animale.

Donatello con la statua del Gattamelata volle ricollegare il monumento equestre alla classicità ed è noto come studiasse la celebre testa di cavallo, oggi nel museo di Napoli, la quale faceva parte della collezione Medici e che da Lorenzo venne regalata al conte Maddaloni. Ultimamente da Eugenio Müntz fu sostenuto che quel frammento fosse uno studio preparatorio del Donatello per il monumento di Padova, tanto le due si somigliano.

Poco prima, tre anni prima che Donatello ponesse mano al monumento equestre del Gattamelata, due fiorentini avevano concorso per erigere a Ferrara quella di Nicolò III d'Este. Lionello d'Este invocò il parere artistico di Leon Battista Alberti, che diede un consiglio salomonico, quello cioè di affidare l'esecuzione del cavallo al Baroncelli, quella del cavaliere ad Antonio di Cristofaro. Disgraziatamente nei torbidi del secolo diciottesimo la statua equestre andò distrutta e non ci è consentito alcun giudizio comparativo con quella del Gattamelata; certo però gli doveva somigliare ed uno schizzo d'ignoto artista della rinascenza riproduce infatti un cavallo, dall'andamento un po' goffo, moventesi sull'appoggio diagonale.

Il vero senso della equitazione, a causa della introduzione delle pesanti armature, si era quasi perduto, ed i cavalli adoperati fino al rinascimento erano perciò grossi, lenti al galoppo. Rappresentando un condottiero, per necessità, per quanto volesse uniformarsi agli esempi classici di Roma, Venezia, Pavia, lo scultore doveva riprodurre un cavallo di guerra contemporaneo. Ma è da notare come appunto in quell'epoca venissero fondate, per opera del gentiluomo napoletano Federigo Grisone, le prime accademie equestri intese a risuscitare il senso della equitazione. Pignattelli appariva più tardi e gl'insegnamenti del Pignattelli furono sparsi in Francia da due discepoli, La Broue e Pluvinel.

Si trattava di risollevare il senso dell'eleganza nella equitazione allora che la cavalleria pesante del medioevo cominciava ad essere distrutta dal progresso delle artiglierie.

Nel quattrocento anche a Venezia era venuta in auge la voga di erigere monumenti equestri ai condottieri e sulle pareti delle chiese, come a San Giovanni e Paolo, si innalzavano delle tombe ornate dell'immagine del defunto a cavallo. Queste sculture erano per lo più intagliate in legno e dorate. Caratteristico è il monumento di Paolo Savello ai Frari. A Bergamo, nella cappella funeraria della famiglia Colleoni, Omodeo riproduceva così, in legno, l'effige del condottiero Bartolomeo.

Il monumento al Colleoni a Venezia ebbe il merito precipuo di non esser concepito attraverso l'antichità ed Andrea Verrocchio disse con quell'opera una parola eccezionale rimasta eccezionale fino ad oggi. Anche il Verrocchio riprodusse un cavallo da guerra, ma, data la statura poderosa, le proporzioni della bestia sono eleganti; il petto ampio, le reni potenti, il collo maschio, la testa piccina riproducono un cavallo studiato nella verità della vita. Per lo sviluppo dell'estensore delle gambe anteriori, si può pur anco notare come il cavallo non sia più giovane. Non sull'appoggio diagonale, non all'ambio, il cavallo è rappresentato in quel momento che, cambiando piede, è precisamente sull'appoggio laterale.

Il cavallo del Verrocchio rimase un esemplare senza seguito. Noi non sappiamo con precisione come fosse il modello della statua equestre di Francesco Sforza fatta da Leonardo da Vinci, non sappiamo come fossero l'Enrico II di Daniele da Volterra, e l'Enrico IV cominciato dal Gian Bologna e finito dal Tacca, ma gli scultori o ritornarono al movimento diagonale dei classici, o, come il Tacca, il Bernini, il Serpotta rappresentarono il cavallo ritto sulle gambe posteriori, azione che Leonardo da Vinci aveva, nel disegno della battaglia d'Anghiari, perfezionata, e che Raffaello doveva costantemente ripetere.

La posa ebbe fortuna nella storia dell'arte, venne prediletta da Velasquez, Rubens, Van Dyck; e Bernini vi compose il cavallo di Costantino sur uno sfondo del portico della basilica di san Pietro, cavallo in marmo bianco dalla criniera svolazzante,

che stacca sur una gran tenda agitata dal vento e che pare una derivazione dal Tommaso di Savoia del Van Dyck.

Sullo stesso gusto Bernini abbozzò una grande statua equestre di Luigi XIV. Morto Bernini il marmo incompiuto venne spedito al re, il quale, non trovandolo di suo gusto, l'affidò al Girardon con l'incarico di trasformarlo nella imagine di Quinto Curzio. Così finito si vede oggi nel giardino di Versailles.

La statua di Carlo Magno, alla estremità opposta del portico di san Pietro, dirimpetto al Costantino del Bernini, opera mediocre del Cornacchini, ritorna al movimento diagonale.

Le statue equestri del diciassettesimo e diciottesimo secolo vestite alla eroica si somigliarono tutte, e quella di Luigi XIV in piazza Vêndome a Parigi, del Girardon, la statua di Luigi XV del Bouchardon, che si trovava sulla piazza della Concordia, la statua del grande Elettore di Brandeburgo, dello Schlüter, che ancora si vede a Berlino, furono più o meno ispirate da quelle di Orazio e Ranuccio Farnese del Mocchi a Piacenza. E se Stefano Falconet, nel monumento di Pietro il grande a Pietroburgo ebbe l'idea di far montare il cavallo sur una grande rupe fece opera teatrale, ma pur sempre d'imitazione.

Il cavallo del monumento a Filippo IV, del Tacca, a Madrid, è impennato, ed impennato era quello, pure di Filippo IV, del Serpotta a Messina, opera che venne abbattuta dall'ira popolare.

Sulla fine del diciassettesimo secolo Jean Couston scolpì i due gruppi equestri che si vedono all'ingresso dei « Champs Elisées » a Parigi, composizioni che aprirono l'adito alle innumeri rappresentazioni di domatori che si vedono in Europa.

Canova nei Monumenti di Carlo III e Ferdinando IV a Napoli, tornava alla pedissequa imitazione classica (del Canova si conserva nell'Accademia di Ravenna uno studio di cavallo morente), ed il Thorwaldsen, a Varsavia, innalzò una buona statua, alla eroica, del principe Poniatowski.

Il Bosio nella statua di Luigi XIV innalzata a Parigi durante la restaurazione, Lemot con quella di Enrico IV, iniziarono il tipo della statua equestre monumentale rivestita con gl'indumenti caratteristici dell'epoca nella quale il personaggio visse.

Ma intanto, sul principi dell'ottocento, si era riaffacciata nella decorazione monumentale l'idea della quadriga classica. Gottifredo Schadow modellò a Berlino, sulla porta di Brandeburgo quella che Napoleone I portò a Parigi come trofeo, allorquando a Parigi si trovavano pure i cavalli romani di Venezia.

Tornata la quadriga a Berlino, lo scultore Bosio, quasi sullo stesso tema, ideò la quadriga che la sostituì sull'arco del Carosello, composizione completata poi da Francesco Lemot.

Sull'arco del Sempione a Milano eretto dal Cagnola, Abbondio Sangiorgio eseguì una sestiga nobilmente impostata e Giovanni Putti le quattro vittorie equestri che l'accompagnano. I due cavalli dei Dioscuri che si vedono davanti alla reggia di Torino sono anche del Sangiorgio, ed i due che sono alla reggia di Napoli si devono ad uno scultore russo di grande valore, il barone Klotz, il quale ebbe il senso della razza dei cavalli che riproduceva. Celebre è il suo cavallo da tiro, boemo, dal muso montonino, che si trova a Pietroburgo. I due che Alessandro di Russia regalava al re di Napoli sono due focosi cavalli del Don.

Allora cominciava a nascere una certa preoccupazione circa questi cavalli che si scolpivano e che pareva appartenessero ad una razza indefinita, fantastica. Cristiano Rauch nel monumento di Federico II a Berlino volle rompere la convenzione, ed il cavallo del re, come i quattro cavalli dei suoi generali, hanno i caratteri di quella razza ungherese preferita da Federico.

Thorwaldsen nel monumento di Massimiliano I Elettore di Baviera, a Monaco, aveva cercato di stilizzare il cavallo fino a renderlo schematico, ed il barone Marocchetti ripigliando nel monumento di Emanuel Filiberto il problema storico, concepì invece l'imagine con una vita improvvisa e lo compose sur un cavallo da guerra restituito con una sapiente intuizione.

Il suo Riccardo « cuor di Leone », a Londra, opera di sentimento parallelo, è rappresentato sur un cavallo fermo.

Una composizione di bel senso decorativo apparve in quel periodo nell'« Amazzone assalita da una pantera » di Augusto Kiss e che si vede nel peristilio del museo di Berlino.

Sulla seconda metà del secolo decimonono la mania del monumento equestre invase tutta l'Europa, e segnalerò quelli degn

di nota. A Parigi la Giovanna d'Arco del Fremiet è rappresentata sur un cavallo brettone, a Chantilly, il principe di Condè pure del Fremiet, è rappresentato sur un cavallo fiammingo e sempre del Fremiet è notevole una statua di Diego Velasquez sur un ginnetto spagnuolo. Il maresciallo Radesky dello Zumbush a Vienna è figurato sur un cavallo ungherese, il cavallo del duca di Wellingthon a Londra, dello scultore ungherese Bohem, sur un puro sangue inglese rappresentato fermo, con le froge aperte come se fiutasse quella battaglia che il cavaliere, tranquillo, pare seguire con lo sguardo.

Fra le ultime statue equestri sono notevoli quella d'Amedeo di Savoia a Torino di David Calandra, sur un cavallo irlandese impennato, e quella dell'Amazzone classica del Tuaillon a Berlino sur una cavalla maremmana ferma. Monumenti equestri sono, come ho detto, sparsi per tutte le piazze d'Europa, ma più o meno decorativi; dal lato scultura equina sono tutti d'una desolante mediocrità.

NOTA SULLA PITTURA MILITARE.

La pittura guerresca è sempre esistita; l'ebbero gli egizi, gli assiri, i greci, i romani, il medio evo, la rinascenza. Altodorfer, Beham, Dürer, Schaffelein, Holbein dipinsero e disegnarono battaglie come le dipinsero e le disegnarono l'Avanzi, Paolo Uccello, Piero della Francesca, Leonardo, Raffaello, Tiziano, Giulio Romano, Vasari, Pietro da Cortona, Luca Giordano: celebri sono gli arazzi del Van Orlay nel museo di Napoli, che rappresentano gli episodi della battaglia di Pavia.

Ma il tipo della vera rappresentazione militare, quale commento, s'inizia nel cinquecento in Francia con quegli incisori toscani chiamati a Parigi da Caterina de Medici, le cui «Vues cavaliers», panorami d'insieme a volo d'uccello, illustravano le frequenti battaglie nelle guerre di religione sotto Enrico II, Carlo IX, Enrico III.

Più tardi Luigi XIII ed il cardinale di Richelieu dovevano in siffatto modo far incidere da Jacopo Callot e da Stefano della Bella, scolari l'uno e l'altro del fiorentino Cantagallina, gli assedi memorabili di Breda, di Arras, della Rochelle. Da queste embrionali «stratografie» incise, dovevan fiorire le grandi tele militari del Wouwerman, del Vander Mülen, dello Huchtenburg.

L'Italia seicentista ebbe come maestri Salvator Rosa, il Borgognone, Pietro van Laar detto il «bamboccio», ed intorno a loro tanti minori, Antonio Molyn junior, Francesco Monti da Brescia, lo Spolverini di Parma, Calza di Verona, Conti di Mantova, Aniello Falcone da Napoli, Michelangiolo Cerquozzi, il Giannizzero, il Bruni, il Graziano di Roma, i quali tutti, più o meno spiritosamente, imitarono i suaccennati maestri.

Spiritosamente dico, perchè la febbre delle mischie era l'obbiettivo di questi pittori. Ma se Salvator Rosa si lascia andare

alla sola fantasia, eccessivo, inimitabile, Giacomo Curtois detto il Borgognone, che prima fu gesuita e poi soldato, rappresenta linee di battaglie che commentano qualche verità vista e vissuta. Agli Uffizi il suo quadro dell'«assalto della Rocca di Radicofani», è un quadro storico militare dove paesaggio e figure descrivono con precisione l'avvenimento.

Ma l'età dei grandi capitani, Condè, Vauban, Turenna, Montecuccoli, Marlborough, Eugenio di Savoia venne pittoricamente sfruttata dai maestri olandesi e fiamminghi. I Paesi Bassi, contesi tra la Francia, l'Austria e l'Inghilterra, corsi da tutte le soldatesche d'Europa, producevano i pittori che illustravano le vittorie straniere, e le brillanti qualità degli artisti locali si riaffermavano in una pittura militare destinata a glorificare gli oppressori. Fabricius scolare di Rembrandt, soldato, dipinse soldati e morì vittima dello scoppio d'una polveriera.

Il più chiaro di questi maestri è Filippo Wouverman autore di quadri ampli e minuti, il quale rappresentò battaglie vere o fantastiche, scontri di cavallerie che vennero additati come insuperabili. Pietro Molvn seniore, Eglon van der Neer, Gian Cornelio Verbeck, rimasero quasi sempre a dipingere in patria, ma Dirk Storp dimorò lungamente in Ispagna e Giovanni Huchtenburg, che fu dapprima con Van der Mülen alla corte di Francia, passò ai nemici del Re Sole facendosi illustratore delle vittorie di Eugenio di Savoia. L'immenso suo quadro rappresentante l'assedio di Namur, oggi a Vienna, sebbene teatrale è un capolavoro di accuratezza e di precisione militare.

Iacopo Iordaens dipinse il «Trionfo dello Statholder» Federico Enrico da Nassau, e fiamminghi quali Bonaventura Peters, Gaspare Van Eyck, Roberto Van Hoecke dipinsero fazioni notturne, battaglie navali, marce, bivacchi.

Pietro Snayers, ottimo nell'aggruppare le figure e le masse militari, negli effetti prospettici, collaborò con Van Dyck, inspirò Velasquez nella «Resa di Breda» e fu il maestro di Gian Antonio Francesco Van der Mülen, pittore di Luigi XIV.

Van der Mülen divenne in Francia il capo della scuola strategica mentre in Italia il Borgognone alimentava quella pittorica. Le sue composizioni vaste e sapienti maravigliarono la corte di

Versailles e parve che il pittore fosse surto per essere il degno panegirista del Re bellicoso. Prodotti l'« Assedio di Oudenarde », la « Presa di Valenciennes », l'« Accampamento di Tournay », la « Battaglia di Cassel », venne instituita per lui la carica del « Pittore delle conquiste del Re ».

Dal Van der Mülen discendono Pietro Dionigi Martin juniore, Giambattista Lecompte, Giovanni Bonnart, Giambattista Martin seniore detto « Martin delle battaglie », esperto nel riprodurre investimenti ed espugnazioni. Nel Louvre si vede di lui « l'Assedio di Friburgo ».

Giuseppe Parrocel invece si riallaccia al Borgognone e nell'« Assedio di Maestricht », nel « Combattimento di Lens » riproduce l'impeto che trascende nel disordine. Suo figlio Carlo, suo nipote Ignazio, abili disegnatori di cavalli, si accostano invece al fare del Van der Mülen.

Nel settecento, mentre la fortuna marziale della Francia impallidiva, il Verdussen, con l'« Assedio di Saint-Guilhain », il Casanova con la « Battaglia di Lens », procedono incerti, fra il pittoresco del Borgognone e la correttezza del Van der Mülen, ed uno scolare del Casanova, il Loutherbourg, chiamato a Londra, inaugurava la pittura militare dell'Inghilterra conducendovi tra le molte pugne navali quella « Battaglia del Nilo » la quale riprodotta e diffusa dal bulino di Giacomo Fittler doveva essere come lo spunto delle pagine navali magistralmente dipinte nel secolo decimonono da William Turner.

Beniamino West, Giuseppe Wright, Francis Hayman fino a William Allan, autore del famoso Waterloo acquistato da Lord Wellington, furono tanti illustratori delle guerre marittime e coloniali avvenute sotto gli ultimi re d'Inghilterra, e si possono dire pullulati dall'esempio del Louterbourg.

Intanto, in Francia, avvenuta la rivoluzione dell'ottantanove, la leva in massa, la guerra del novantatrè, l'impero, la rappresentazione della battaglia assumeva un altro carattere, nel quale appunto doveva brillare il valore speciale degli episodi, quello dei capitani come quello dei militi.

Ma le prime vittorie della repubblica ebbero appena l'omaggio di alcune mediocri « stratografie » a modo delle « Vues cavaliers »

del cinquecento e furono due generali, Lejeune e Beuler d'Albe che schizzarono i panorami della giornata di Valmy. Il quadro di Orazio Vernet e la litografia del Bellange sono opere postume.

La battaglia d'Austerlitz venne dipinta da Francesco Gerard e Marengo ebbe un eccezionale illustratore in Carlo Vernet, il quale fu pittore militare nel senso più vicino a noi.

Il Vernet seguì Napoleone primo console in Italia e raccogliendo innumeri schizzi li utilizzò nelle composizioni pittoriche. Suo figlio Orazio ereditò dal padre l'indole artistica e precise nozioni della vita militare. E se, fervente bonapartista, dipinse le gesta di Napoleone rievocandole, nel 1835 doveva dipingere il gran fregio della presa di Costantina, commentando l'azione sui luoghi, e per l'imperatore Nicolò di Russia, per Napoleone III illustrare i fasti contemporanei. Le sue xilografie al libro del D'Ardeche « la Vita di Napoleone I » furono lo spunto delle appassionate e popolari illustrazioni dello Charlet e del Raffet.

Durante il periodo napoleonico, durante quello della restaurazione il barone Francesco Gros doveva oscurare la fama di Carlo Vernet ed il macchinoso pittore, novatore senza saperlo, portò nella epopea un soffio romantico che valse a cattivargli l'anima vibrante dei contemporanei. Coscritto, incorporato in un reggimento quale ufficiale, il baron Gros aveva assistito alle battaglie d'Italia, conobbe Napoleone e ne divenne l'apologista drammatico mentre Luigi David ne diventava l'apologista classico.

Dai pittori militari dell'epoca napoleonica dovevano germogliare quei disegnatori litografi che tanto influirono alla formazione dell'ultima pittura francese. Ma qui è necessario fare il nome d'un ignorato pittore italiano che fino alla sua morte rimase il più vivo pittore delle gloriose battaglie di Napoleone, Pietro Bagetti torinese.

L'Italia in tutto questo fervente periodo di pitture guerresche parve assente, e Pietro Bagetti non figura in nessuna storia d'arte: i suoi quadri conservati a Versailles, ad Annency, a Torino, i suoi disegni conservati a Parigi, se vennero commentati dagli scrittori militari, non sono stati mai considerati come vere opere d'arte, ed è ingiustizia. Disegnatore preciso, acquarellista delicato, il Bagetti produsse un numero rilevante di opere, che hanno il doppio

merito d'illustrare le battaglie come accaddero nei luoghi e di rappresentarle con arte consumata di paesista.

Addetto allo stato maggiore del Bonaparte Pietro Bagetti l'aveva seguito nelle campagne d'Italia, e lo seguì imperatore in Germania ed in Russia. Le sue ultime opere non furono completate e rimangono allo stato di disegno su dei fogli di carta oliata. Egli era incaricato di eseguire i quadri in una data grandezza, ottantacinque centimetri per cinquanta, e le figure non superarono mai la grandezza di otto centimetri. Caduto malato a Vilna il Bagetti fu obbligato a rientrare in Francia dove moriva.

Intanto con Guglielmo Kobell e Francesco Krüger, intelligenti disegnatori di cavalli, s'iniziava in Austria ed in Germania la tradizione della pittura militare.

Si può dire che la pittura militare moderna si sia creata allora per arrivare fino al novecento con gli stessi caratteri internazionali, per quanto intesi a glorificare gli avvenimenti delle singole nazioni. I fratelli Adam, per esempio, d'origine tedesca, lavorarono contemporaneamente in Francia ed in Austria. Alberto, pittore della corte di Napoleone, prese parte alla spedizione di Russia e rappresentò gl'incidenti della battaglia della Moscova, ed uno dei suoi figli, nel cinquantanove, accompagnò l'esercito francese che si era unito a quello italiano contro l'Austria. Franz Adam, pure pittore di battaglie, nato a Milano, seguiva l'esercito austriaco contro l'Italia e commentava le battaglie del quarantotto e del cinquantasei con numerose litografie. Un Hans Adam, nato a Norimberga, disegnatore di battaglie, fiorì intorno al sessanta, e Jean Victor Adam pittore e litografo francese è noto per numerose incisioni di battaglie accadute in Italia e in Germania.

E quando ai macchinosi pittori francesi successero gl'illustratori popolari delle gesta di Napoleone, i tedeschi vollero rivaleggiare. Apparsi Orazio Vernet, Nicola Charlet, Augusto Raffet, i tedeschi produssero il Menzel. La Germania cercò allora di rendere popolari le gesta di Federico il Grande, così come in Francia il D'Ardeche aiutato dal Vernet aveva reso accessibile al popolo lo spettacolo delle guerre, ed il libro scritto dal Klein rivelò, nell'ignoto disegnatore, un grande artista: Adolfo Menzel.

Ma la pittura militare francese doveva, come ho detto, assu-

mere una forma così caratteristica ed eloquente che i pittori tedeschi, austriaci e russi tentarono d'eguagliarla invano.

I fasti di Napoleone I ebbero in Ernesto Meissonier, il quale aveva seguito Napoleone III nella guerra d'Italia, un eccezionale illustratore, e dalla sua scuola uscirono Alfonso de Neuville, Eduardo Detaille, Aimé Morot, artisti di genio prettamente francese, che dovevano illustrare la guerra franco-prussiana del settanta. Se la guerra del settanta venne vinta dai tedeschi, fu solo dai francesi nobilmente illustrata.

Tutti questi pittori militari, quali disegnatori di cavalli, furono emanazioni del Meissonier, perchè Ernesto Meissonier vide per primo e fissò nel disegno quanto poteva rendere all'arte pittorica l'invenzione della fotografia istantanea. Il Muybridge, fotografo inglese, introduceva nel 1822 a Parigi il germe del cinematografo, che era come scaturito da una discussione fra cavallerizzi se un cavallo galoppante rimanga, a tratti, con tutte le quattro zampe sollevate da terra Per dimostrarlo il Muybridge, impiegato della United States Geodetic Survey, dispose lungo una pista ventiquattro macchine fotografiche per prendere sulle lastre il cavallo in corsa.

La cosa interessò il governatore della California Leland Stanford, il quale facilitò gli esperimenti ulteriori e il Muybridge poteva fare allora migliaia di fotografie su sfondi vari, con luci differenti, non solo dei cavalli ma di tutti gli animali, per rilevare così l'indole della loro locomozione.

Le esperienze continuarono per sette anni e l'autore ne pubblicò i risultati nel 1879, in un volume intitolato appunto « Locomozione animale », libro che ebbe ed ha tuttora larga fortuna presso gli artisti.

Le migliaia di lastre fotografiche possedute dal Muybridge non davano però l'illusione del moto, ed egli raggiunse questo risultato col disporle intorno ad un disco e col proiettarle sopra uno schermo. Facendo girare il disco intorno ad un lume le figure si muovevano. Questo apparecchio si chiamò « Zoopraxcopio ».

L'interesse suscitato dallo spettacolo fu grande.

Il Muybridge dovè mostrarlo a molti, fra i quali, a Parigi, Alessandro Dumas ed Ernesto Meissonier.

Per il celebre quadro del Meissonier « Friedland » oggi nel

museo di New-York e che rappresenta Napoleone ed il suo stato Maggiore che assiste ad una parata al galoppo di Corazzieri della Guardia, il Muybridge eseguì delle fotografie di cavalli in movimento. Ed il Meissonier, con rara accortezza, desunse dai risultati quel tanto che doveva dare maggior evidenza al moto degli animali.

Indubbiamente la fotografia ha dato in questo campo dei risultati eccezionali, ed il Maggiore Caprilli, riformatore della equitazione militare italiana, con l'esperimento fotografico mi mostrò che anche un cavallo al trotto, in un dato momento, rimane sollevato da terra con le quattro zampe.

Sullo scorcio del secolo decimonono la pittura militare ebbe in Italia pochi cultori. A Milano i fratelli Induno tentarono di essere gl'illustratori della epopea nazionale, a Torino il de Albertis fu un abile schizzatore di cavalli, un illustratore geniale di fatti d'arme, il Camarano di Napoli produsse dei quadri decorativi sul tipo di quelli apologetici di Versailles. Meglio il Fattori di Livorno, che nelle sue tele riprodusse il nostro esercito con uno spirito quasi sarcastico e la cui espressione pittorica si avvicina, per innata iniziativa, alla pittura di Breughel il vecchio.

V.

DELLA PITTURA DI PAESAGGIO

Sul declinare del Medio Evo, Dante Alighieri, nell'Inferno, scrisse due versi i quali si attagliano alla serietà d'intendimento con la quale nell'epoca moderna è stata elaborata la pittura di paesaggio:

> Chè non è impresa da pigliare a gabbo
> Discriver fondo a tutto l'universo,
> Nè da lingua che chiami mamma e babbo.

La pittura di paesaggio, arte assolutamente moderna, nel Medio Evo e nel Rinascimento non seppe esprimersi. Il paesaggio, arte indipendente, fine a sè stessa, manifestazione perfetta della nostra sentimentalità, spiritualmente profonda, nacque a Roma quando l'arte italiana trovò le leggi fondamentali della decorazione murale, dalla quale il paesaggio era bandito.

Allora il paesaggio incominciò a vivere con forma propria, indipendente, soverchiando le figure che,

insieme agli animali, vi rappresentarono il terzo regno della natura.

Non senza ragione il quadro di paesaggio nacque a Roma; la campagna romana ha contenuto i più grandi drammi dello spirito, è stata il teatro del più grande impero del mondo; vide le tragedie della morale moderna, e le vestigia delle glorie e degli avvenimenti sono rimaste sopra questo suolo significanti, vigili, ammonitrici.

Il paese grande, immenso, degno di contenere tanta storia, si stende come una pianura, ma non è piano. È una successione di colline solcata da due fiumi, degradante fino al mare dalla riva bassa, silenziosa, assolata e deserta: il mare di Omero e di Virgilio.

Il paese è dunque tale da richiamare i contemplatori a sentimenti multipli: c'è l'anima degli uomini e l'anima della natura. Il paesaggio che dalle propagini dell'Appennino, dai Colli Albani, si stende al mare, era, prima che il paesaggio diventasse dovunque uno stato dell'anima, un sentimento dell'umanità.

Carlo Bonstetten, il classico descrittore della campagna romana, osserva acutamente come l'unica cosa che a noi rimane inalterata del Lazio classico sia la linea dei monti e dei colli che circondano Roma, e noi vediamo quel paesaggio medesimo sul quale riposarono gli occhi di Romolo e Numa, di Cesare e di Virgilio, di Nerone e di san Paolo. Questo paesaggio è tale che deve interessare lo spirito come un luogo

santo: gli artisti del rinascimento vi esumarono le vestigia dell'arte: i primi pittori sentimentali di paesaggio, il soggetto completo delle loro creazioni.

Nel cinquecento i dintorni di Roma erano inselvatichiti, i ristagni delle acque limitavano la città e le macchie arrivavano alle sue porte. I boschi erano luoghi di cacce, asilo dei fuorusciti e degli eremiti; le linee nobili dei monti chiudevano il paesaggio, ed il viandante, calpestando le rive dei fiumi e degli acquitrini, vedeva le colline vellose di sugheri addossati, i resti delle ville abbandonate, e gl'interminabili acquedotti stesi, come ponte fantastico, fra le città e le colline.

Agostino Tassi, perugino, fu il primo riproduttore di questo paesaggio artisticamente completo, preso come argomento, come fine a sè stesso, e la pittura di paesaggio doveva assumere in virtù del Tassi il suo carattere moderno. Agostino ebbe, come Michelangiolo Morigi da Caravaggio, come Adamo Elsheimer, come il «Tempesta», la vita avventurosa. Condannato per un delitto alla galera, vi apprendeva a ritrarre navi e porti e, stabilitosi dopo Livorno a Roma, celebrato, ebbe innumeri commissioni e tanti allievi, tanti amici, che lui stesso diceva superassero il migliaio. Fu uno scolaro di Paolo Brill, fu il maestro di Claudio da Lorena, ed al Tassi si ricollegano l'Elsheimer, Nicolò Poussin, e Gasparo Dughet detto Gasparo Poussin.

Tassi esordì decoratore e dipingendo finte archi-

tetture, con logge e sfondi aperti sul mare, ad esempio, il salone nel palazzo Lancellotti; ma comprese come le due arti del decoratore e del pittore di paesaggio si scindessero. Per ordine dei cardinali Barberini, disegnava e coloriva a guazzo una veduta panoramica delle colline che circondano il Vaticano fino al mare, e, per tradizione orale, dipinti da lui sono i due quadretti della pinacoteca capitolina che rappresentano vedute della campagna romana, e la cui fattura, schiettamente italiana, partecipa insieme della pittura di Adamo Elsheimer e di Claudio da Lorena.

Da allora, una innumere schiera di artisti battè la selvaggia campagna romana in cerca non più di dettagli ma di emozioni; e se aveva avuto i suoi precursori in Baldassare Peruzzi, Sodoma, Pinturicchio, Hemskerke, Giulio Romano che avevano studiate le sue linee esteriori per ricavarne o fondi per quadri o ricordi di rovine; nessuno aveva fin allora pensato a vivificarne l'anima e l'espressione.

Nell'arte nordica fiamminga e tedesca il paesaggio fu un accessorio così come lo era stato per l'arte italiana. I Van Eyck, Gherardo David, Adriano Isenbrandt, Geerling Tot, Sint Jans, Alberto Dürer, Luca di Leyda, Conrado Witz, Hans Burgkmair, Luca Cranach, Quintin Massys ne furono abili riproduttori: e quando Alberto Altdorfer, Gioacchino Patiner, Enrico de Bles, Geronimo Bosch ne presentirono l'importanza e vollero dargli una interpretazione, mancava loro il senso della linea, l'idea del quadro: senso che

il paesaggio romano, fatto di collinette, pianura, costa e monti, suggeriva spontaneo.

Il desiderio dell'arte del paesaggio era sentito dovunque: Tiziano ne aveva dato un primo esempio, i Caracci l'avevano accolto nel loro eclettismo, e tutti i cosidetti romanisti, i pittori dell'Olanda e delle Fiandre che venivano a Roma come in pellegrinaggio, si volgevano di preferenza a questa nuova manifestazione.

La psiche della decorazione italiana, elaborata riccamente dai primitivi, conclusa nel cinquecento romano, aperta verso l'avvenire con i barocchi, era per i settentrionali una psiche inaccessibile, ed il paesaggio pareva l'unica via sulla quale potessero competere il primato all'Italia.

E se fiamminghi come Coxie, Brill, Pietro Breughel, olandesi come il Berchem, l'Asselyn ed il Dujardin cercavano in Italia quell'arte di paesaggio che doveva poi, piena di carattere, svolgersi nei loro paesi, ne portavano da Roma in patria l'idea come una virtù generatrice.

Claudio Gellèe di Lorena, anima mite e sentimentale, fu quegli che, divenuto per elezione cittadino dell'Urbe, doveva esprimere gli effetti della campagna romana, evocandone nelle brevi tele la solennità. Nel museo Britannico si trova una numerosa collezione di studi a seppia, che Claudio eseguiva dal vero e, guardandoli, viene spontaneo di pensare ai sintetici impressionisti odierni, perchè sono vedute di colline, di rive, di piccole strade, di fontanili e fossi,

così espressive, da rivelare la sensibilità rapida, e, nello stesso tempo, intima dell'artista.

Certamente Claudio di Lorena e Gasparo Dughet devono essere stati in relazione, perchè in questi studi di Claudio si vede quel lato della natura più immediato e quotidiano, che fu caratteristica del Dughet. Claudio aveva del quadro un'idea generalizzatrice: i suoi dipinti sono sempre panoramici, abbracciano una larga visione, per cui non un particolare dettaglio, ma infinite cose entrano per essere nella composizione assorbite ed involute in un concetto.

Le architetture vi hanno gran parte: a volte sono rovine di una o due colonne, che sorgono dal suolo, come le rovine del Foro romano; altre volte tempietti classici, ricostruiti sapientemente; ma, costantemente, rovine, edifici, colline, alberi, sono compresi nell'atmosfera nebbiosa dell'effetto di luce, che accompagna il surgere ed il calare del sole.

Questo concetto di quadro parve cosa nuovissima ed ardita, ed oggi che su quell'arte sono passati secoli, e che nel nord e nel sud si ritentò di esprimere con sottigliezze di colore le parvenze del disco solare, ed in Danimarca lo Jespersen, rappresentando il levare del sole sur una landa, sparse di macchie rosse il dipinto dando la sensazione del sole lancillante sulla retina dell'occhio, e Pellizza da Volpedo in Italia eccitò, con i colori complementari, il barbaglio del sole affacciantesi sulla collina, oggi ancora, io dico, le pitture di Claudio di

Lorena infondono un infinito senso di pace e destano l'ammirazione.

Il successo che salutò l'apparire di questo pittore fu immediato: il cardinale Barberini, il cardinale Panfili, i Medici, il Re di Francia lo protessero; tutti sentivano che un fatto nuovo si era maturato nella sensazione dell'arte.

Per qualche tempo l'opera doveva rimanere quasi personale; gli artisti che venivano dal Belgio e dall'Olanda portavano con sè il ricordo dei paesaggi nordici, delle convenzioni scolastiche, dei preconcetti, e le loro pitture non rappresentavano con precisione questo o quel paese, ma un mondo immaginario, pieno di alberi diversi, di rupi fantastiche, con architetture ibride, visioni manierate, dalle quali neppure Rubens e Rembrand furono immuni.

Ma poi, principalmente per opera d'artisti francesi, il puro ed efficace senso del paesaggio moderno si sviluppava. Di Nicolò Poussin sono rimaste celebri alcune viste sul Tevere, alcuni quadri mitologici contenuti nei fondi che rappresentano i monti sabini e le vallate tiberine; del Domenichino le scene, sacre e profane, sui margini dei boschi densi di fogliame verde. Ma il primo caratteristico pittore, in quanto la campagna apparisce aspra e selvaggia, è stato Gasparo Dughet, il quale, figlio di un soldato francese, nato a Roma, aveva formata la sua sensibilità pittorica a contatto del rude paese. Sua sorella sposò Nicolò Poussin ed allora Gasparo Dughet assunse il

cognome di questi, tanto che, come ho detto, sotto il nome di Gasparo Poussin egli è noto come pittore.

Mentre i quadri di Claudio rasserenano lo spirito e quelli di Nicolò invitano alla contemplazione, i dipinti di Gasparo, dalla vegetazione cupa, azzurrastri nei monti e nei cieli, rivelano l'aspetto, grandioso ma tragico, del paesaggio pieno d'abbandono ed infestato dalla flora malvagia. Molti quadri del Dughet sono eseguiti a tempera, come quelli della galleria Colonna, ed i grandi paesaggi della chiesa di san Martino ai Monti: ed in queste opere la foga, l'emotività dell'artista è ancor meglio palese. Le brughiere, gli avvallamenti sono riprodotti e compresi con una nervosità spontanea, facile, eloquente.

Al di là di ponte Milvio, la valle percorsa da un fiumicello, « La Crescenza », prediletta da Gasparo si denomina ancora con doppia antonomasia « la valle del Pussino ». Oggi le rive del corso d'acqua sono arginate, del bosco di sugheri rimangono solo le vestige; ma io rammento che nell'infanzia potevo percorrere le rive, coperte letteralmente dalla volta fronzuta; il bosco che arrivava alle rive e, nei guadi, superare gli alberi atterrati da qualche bufera e rimasti mezzo sradicati. Sulle circostanti colline tufacee, aperte di grotte, le pecore scivolavano a gruppi, ad ondate, gli armenti vi trovavano asilo, ed i monti lontani della Sabina s'intravedevano, laddove, isolato come un sasso azzurro, si leva il Soratte.

— Sembra che tu descriva un quadro di Salvator Rosa..... — mi direte.

Salvator Rosa deriva appunto dalla pittura di Gasparo Dughet e riprodusse l'istessa sensazione drammatica. Michelangiolo da Caravaggio, Gasparo Dughet, paiono aver foggiata l'anima del pittore napoletano, perchè in quei seicenteschi, germogliati sul tronco esausto della rinascenza italiana, si esprimevano i desideri, la volontà dell'arte contemporanea, si presentiva tutto l'avvenire, e nel capostipite della pittura francese, in Nicolò Poussin, per quanto l'asserzione possa parervi paradossale, c'è, in germe, perfino François Millet.

Pittore di stile, Nicolò Poussin idealizzava la realtà, e, illustratore appassionato della campagna romana, costruiva uno schema di quadro paesistico, che rimase incancellabile nell'indole della pittura francese: oggi poi riappare nello squisito Menard.

La pittura di Nicolò Poussin, a primo aspetto, scolorita e gessigna come quella di Guido Reni, ha in sè un merito inestinguibile: d'appartenere al genio francese. Antitesi perfetta dei fiamminghi contemporanei, assunse alcune esteriorità delle scuole veneta e romana, le trasportò in un ambiente coloristico calmo e nuovo, in un senso di volume elegantissimo nella sua parsimonia.

Con la « morte di Germanico » il Poussin fa presentire i quadri classici di Luigi David; con i suoi paesaggi « Ercole e Caco », « il Dio Pan », precorre

i paesisti del trenta: con i quadri mitologici, Puis de Chavannes, e la sua personalità, che fu bersaglio facile e continuo alla critica, si riaffaccia oggi, sempre, quale una misteriosa anima della pittura francese.

L'Italia non poteva pretendere che gli stranieri elaborassero la sua arte di paesaggio; Tassi, maestro di Adamo Elsheimer e di Claudio da Lorena, non potè distrarre i nostri artisti dalla rotta ampia e rappresentativa della decorazione murale. Dopo Salvator Rosa, gli artisti italiani si disinteressarono del paesaggio, che soltanto nel diciottesimo secolo doveva risorgere a Venezia. Ma gli olandesi che non volevano, come Poussin e come Rubens, creare una pittura classica, ne trasportarono in patria l'idea essenziale.

I primi paesisti olandesi, come Van Everdingen, mal si rassegnavano alla monotonia pianeggiante dell'Olanda e cercavano nella vicina Norvegia una natura atta a suscitare grandi emozioni. Van Ruysdael scolaro dell'Everdingen, esordì pure con opere inspirate alle foreste, ai laghi, alle cascate d'acqua della Norvegia.

Disegnatore finissimo, le acqueforti di Iacopo Ruysdael rappresentano appunto i boschi e gli alberi atterrati sul margine delle foreste, con un sentimento di composizione simile a quello amato da Salvator Rosa. Ma il suo occhio di colorista umido, sensibile, verde, si doveva compiacere della sua terra dal fascino muto, e la sua indole sentimentale vedere dentro l'Olanda una poesia diversa dalla scenografia italiana.

Fu lo svegliarsi di una visione alla quale tutti i pittori olandesi si volsero: Hobbema, i Van der Welt, i Van Gojen, che, rotta la convenzione, fecero del quadro di paese una cosa fresca a contatto della vita. Con l'arte olandese il punto focale della visione partì dalla scena per fissarsi sull'orizzonte, e l'effetto della terra si connesse agli effetti particolari del cielo, in ragione del quale la consistenza del terreno, soggetto allo specchio delle acque, assumeva differenti valori di colore e di chiaroscuro.

I cieli d'Olanda sono maravigliosi; percorsi da cumuli densi, da cirri diafani, illuminati nelle sere lunghe, solcati da temporali improvvisi, essi hanno un'anima particolare; e nei paesisti olandesi nasceva il senso dell'espressione pittorica in antitesi a quella immutabilità delle cose, alla intonazione costante, creata dal paesaggio fiammingo dei Van Eyck. Alla pittura di paese gli olandesi portarono quello stesso amore che ebbero per rappresentare la casa, la famiglia, il popolo. E visitando l'Olanda, paese vivo e paesaggio dipinto si confondono insieme, nell'istesso modo che il popolo vivo pare compenetrarsi con quello dei ritrattisti celebri.

Ruysdael è una di quelle figure di artisti che nello svolgimento dell'arte significano un carattere: israelita, portò nella visione dell'arte una spiritualità indipendente da ogni tradizione, e trasfuse nei suoi quadri un sentimento di malinconia così profondo, che le vedute rappresentanti i prati, le collinette, i

margini dei boschi e le dune, il livido e bilioso mare del nord, dispongono ad una invincibile tristezza. Sono quadri generalmente grigi e verdi, con rare strisce di giallo, rari sprazzi di sole. Tragico è il suo « Cimitero degli Ebrei » nella galleria di Dresda, dove le tombe in rovina sono illuminate dal sole, mentre il temporale nereggia nel cielo e strani rigagnoli solcano il piano verdeggiante di piante maligne.

Ruysdael non ebbe la vita felice: il suo successo fu postumo e molti suoi quadri, per essere meglio venduti, furono attribuiti ad Hobbema. Morto Ruysdael, tutta l'arte di paesaggio olandese si aggirò intorno alla sua personalità, e suo zio Salomone, i Van der Welde, Hobbema, parvero una continuazione del suo sentimento.

Rembrandt prima e ver Meer van Delft poi se ne allontanarono. Rembrandt con le sue precise e spiritose acqueforti offriva all'arte del paesaggio un contributo nuovo, e ver Meer van Delft, con la visione diafana, indicava la via del colore ai modernissimi. I due maestri, in due quadri caratteristici, dovevano sintetizzare le idealità sopravvenienti: Rembrandt col « Mulino sulle rovine d'un fortilizio », dipinto passato recentemente dall'Inghilterra in America, ever Meer van Delft con la veduta di una città sulle rive di un fiume, appartenente alla galleria di Rotterdam.

Appunto come Velazquez, il quale, pur non essendo un paesista, aveva, negli studi di paesaggio fatti a

Roma a villa Medici, inteso il prestigio della pittura all'aria aperta: quando Rembrandt non si lasciava trasportare dalla fantasia, poteva dipinger quadri come questo « Mulino » che pare preannunciare Boningthon. Ma nel « buon Samaritano » della galleria Czartorisky a Cracovia e nelle « Rovine d'un castello » della Galleria di Cassel, nella scena temporalesca di Braunsweigh, componeva dei paesaggi fantastici con alberi esotici e colline movimentate, effetti eccezionali, atmosfere fuliginose, opere geniali che davano esempi fatali e giustificavano quelle generalizzazioni che per tanto tempo ostacolarono il cammino dell'arte del paesaggio, convincendo che la fantasia potesse supplire allo studio coscienzioso del vero.

Ma ver Meer van Delft invece, pittore semplice ed immediato, facile interprete dei cieli profondi, coloritore delicato delle architetture domestiche, doveva indicare l'amore sincero per le cose, quali sono, e così schiettamente, che gl'impressionisti si riconobbero in lui.

Il quadro della galleria di Rotterdam rappresenta il profilo della città di Delft, che sulla sera si specchia in un corso d'acqua; il cielo è dorato, la città soffusa dall'ombra, e sul primo piano, sulla riva, alcune donnine vestite di nero, con la cuffia bianca, stanno discorrendo e spiccano precise sul fondo dell'acqua. Il dipinto è spontaneo: non è, come quelli di Rembrandt, eseguito attraverso una complicata elaborazione tecnica, ma improntato con una sicurezza degna di Ve-

lazquez, un Velazquez dall'aria aperta, così come provarono a trasformare Velazquez quei primi impressionisti francesi che compivano il viaggio di Madrid alla ricerca della pittura contemporanea.

Il quadro venne facilmente indicato quale opera di un precursore, e, quando la pittura di paesaggio guardò, con gl'impressionisti, alle città per indicarne la bellezza pittorica, parve un punto di partenza.

Intanto, sul diciottesimo secolo si affacciava alla storia la pittura di paesaggio inglese che, incominciata sull'esempio dell'Olanda, si preparava ad assumere una vita improvvisa.

Involto sempre di nebbie, dolce, verde, colorito paesaggio, quello d'Inghilterra pare creato per essere dipinto e la particolare condizione del suolo doveva suggerire forme nuove che inspirarono uno special sentimento, una speciale genialità. Perchè, data la sua particolare atmosfera, accade che, mentre nei paesi meridionali la linea determinante il quadro, direi la sua « spina dorsale » si delinea nel fondo, nel paesaggio inglese cade su quello che, pittoricamente parlando, si dice il « secondo piano », sui gruppi d'alberi, e sulle costruzioni che sul secondo piano si elevano.

Comprenderete subito quello che ne segue: nel paesaggio italiano gruppi di alberi e rupi fanno da « quinta », ma la linea dei monti, la pianura, il mare costituiscono il fulcro del quadro; la quinta naturalmente può anche non esserci, il che non cambia la

natura delle cose. Si può dire che in Italia il paesaggio manchi di secondo piano e che il paesaggio inglese manchi di fondo, ed aggiungete che la nebbia costante in Inghilterra fa apparire le cose del secondo piano più importanti e voluminose che in realtà non siano, per il fatto che il fondo è evanescente, confuso spesse volte col cielo.

Naturalmente queste osservazioni sono d'indole generale: spesse volte in Inghilterra si vedono giornate piene di sole, così come in Italia si vedono giornate nebbiose: io parlo dei caratteri consueti nell'uno e nell'altro paese.

La pittura olandese sfugge in certo modo a questi caratteri, perchè rappresenta quasi sempre un paese pianeggiante, ma quando accentua le sue linee, per necessità somiglia al paesaggio inglese: ed i quadri di Ruysdael e d'Hobbema che rappresentano gruppi d'alberi ne sono una prova.

È comprensibile anche perciò come sui pittori olandesi si siano formati i primi pittori di paesaggio inglesi, ed il più antico rappresentante lo troviamo in Tommaso Gainsbourough; le cui composizioni si aggirano però in quell'ordine di rappresentazione eclettica del primo periodo, che raffigurava boschi, stagni ed accidentalità di terreno senza nessuna spiccata caratteristica nazionale. Certamente Mesmill, Cotton, Old Crome, Iohn Glower genuini, interpretano meglio il paesaggio insulare.

Per trovare un grande paesista, il «genius loci»

bisogna arrivare a William Turner e per esprimervi l'indole della sua pittura, varia, eloquente, qualche volta come irreale, è necessario descrivere ancora la natura del paesaggio inglese.

Oltre il mare azzurro e glauco che circonda l'isola alba, l'Inghilterra ha una nota di colore viva e permanente nel tappeto verde che ne riveste il suolo: e gli alberi o secchi violacei, o fioriti, o verdi, o giallo rossi contano su quel velluto le vicende delle stagioni. Il sole tenue ride in un paesaggio senza polvere, lavato, esasperato nella sostanza colore, come una Venezia iperborea, ove le stesse cose in corruzione brillano quasi preziose.

I fumi che si alzano intorno alle città si perdono nella nebbia, velano a fiotti gialli e neri il cielo come una malta; ma la sera, nei lunghi ed evanescenti crepuscoli che durano ore, le nebbie si squarciano, i cumuli si tingono, e mentre l'azzurro della notte sale, ardono per le luci boreali più strane. Sospese sull'abisso immateriale e ceruleo, le nubi rosa, rosse, sanguigne si accendono come se, accavallate, assorbissero nello spessore degli strati la luce morente.

Turner, figlio di umili genitori, con un suo compagno morto giovanissimo, nutrì la sua sensibilità in questo seducente ma inesplorato paesaggio; portò la passione coloristica del diciottesimo secolo a respirare la poesia dell'aria aperta, ed in tutta la sua enorme produzione conservò la particolare iridescenza di colore che caratterizza l'Inghilterra. Dai primi « ca-

nali » inglesi evanescenti nella nebbia, alle ultime « Venezie », accese nella gloria incandescente dei tramonti, Turner esprime un accento che esalta la verità; e pure nella vecchiaia, quando parve che la sua mente oscillasse, produsse quell'incompreso quadro « The evening star » che oggi nella « Tate gallery » sorprende, come una precoce visione della pittura impressionista, una premessa della pittura di Whistler e Pissarro.

Turner sebbene nei suoi quadri di battaglie navali popolasse i dipinti di combattenti, non fu un pittore di figura, ed il quadro, oggi nella « National Gallery », rappresentante « Apollo che uccide il pitone » è una luminosa parentesi.

Saprete come Hogarth tentasse invano la pittura classicizzante degli italiani e fallisse: questo quadro del Turner, giorgionesco, pare concepito invece da una mente raffinata, che somiglia agli attuali fantastici neo-idealisti, Gustavo Moreau, Arnaldo Boecklin. Turner ha rappresentato il dio inginocchiato, impugnando ancora l'arco scoccato, mentre nello sconvolto paesaggio l'enorme rettile circonda il monte con le spire immense.

Dove il Turner è meno felice, è nei paesaggi meridionali: e se in « Odisseo che irride Polifemo », inspirato a Capri, il compositore riprende il sopravvento e vivifica l'opera di una personale visione, l'indole della sua sensibilità pittorica lo conduceva all'antitesi di quell'arte sentimentale di Claudio da Lorena con la

quale, per una strana anomalia, Turner volle sempre misurarsi e rivaleggiare.

Come vi ho detto, nel paesaggio nordico, il sostegno della linea del quadro si trova nel secondo piano, e Turner nei quadri di Baia e Pozzuoli, distrutta la solidità del fondo, vacillava in quel secondo piano, che in Italia per ragioni atmosferiche si delinea meno. Turner, con la sua pittura fluida e colorita, era l'opposto di Claudio da Lorena, preciso, castigato, placido; ma ebbe l'ossessione di eguagliarlo.

Nel « Liber studiorum » aveva tentato di fare una raccolta d'incisioni che rivaleggiassero col « Liber Veritatis » del Lorenese e, dopo morto, volle ancora rivaleggiare con lui, lasciando in legato alla « National Gallery » un quadro, « Didone che costruisce Cartagine » da essere appeso a lato dell'« Imbarco della regina di Saba ».

In verità nessuno dei due quadri è tale da esercitare uno straordinario fascino: quello di Claudio è fastidiosamente composto, quello di Turner penosamente dipinto: e se la sua passione per Claudio è valsa, forse, a contenerlo in una idea di correttezza, la pittura di Turner, intesa a rappresentare la variabilità degli effetti, ne era l'antitesi ideale. Turner rappresentando in una tela « Rain, ralway rapidy » par quasi prevedere i postulati futuristi.

Per Turner la pittura era una cosa di seria importanza; egli sentiva di significare per l'Inghilterra quello che Leonardo, Tiziano significarono per l'Italia;

la sua voce completava l'eloquenza artistica dei ritrattisti del diciottesimo secolo e, perfettamente compreso in patria, venne idolatrato come l'espressione artistica più alta della nazione.

I suoi quadri rimasero tutti in Inghilterra e nelle gallerie private, nelle gallerie pubbliche ne significano la gloria.

Nella « National Gallery » due sale contengono quadri, disegni, acquerelli; nella « Tate Gallery » sono contenute tutte le sue ultime fantasie coloristiche; nel « Kensington Museum » si vedono stupendi acquerelli; a Greenwich, nel museo della Marina, battaglie navali ed imprese militari.

L'esempio di Turner suscitò nell'arte inglese la vera passione per il paesaggio. Con lui si apriva la schiera dei virtuosi acquarellisti, dei pittori fantastici e realisti; e con lui, sebbene in opposizione, presero le mosse Bonington, Constable, Peter de Wint. Da lui deriva infine gran parte dell'arte inglese, perchè i preraffaeliti l'idolatrarono e Ruskin collegava a lui questa manifestazione romantica.

Iohn Constable apre la schiera dei forti costruttori di paesaggio moderno, ed i suoi quadri serrati, intensi, faticosamente eseguiti, cominciaron col suscitare nei contemporanei, commossi dal Turner, uno strano senso di discussione.

Nella « National Gallery » il suo grande dipinto « The Valley Farm », l'opera più completa del maestro, è quello che meglio ne spiega l'indole; e nel South

Kensington Museum, fra un enorme numero di studi c'è, fra gli altri, il primo schizzo per quest'opera: uno schema della linea e dei colori fondamentali, medium fra il vero e l'artista, e sul quale l'opera venne compiuta.

Insisto su questo principio: l'arte del paesaggio non è una pedestre copia del vero, ma una intelligente ricerca nel vero di quanto ha commosso l'artista in un dato momento.

La ferrea e faticata esecuzione dei dipinti del Constable rivela appunto la facoltà dell'artista di ricondurre ogni dettaglio alla sensazione originale. Il pittore, acceso, li rintracciava nella variabilità del vero; ed indotto a creare perciò una tecnica meno elegante di quella del Turner, la creava destinata ad esprimere una volontà più precisa.

La pittura del Constable impressionò come una rivoluzione, e l'artista si rivolse, invocando, come più tardi i prerafaelliti, ad una particolare attitudine del pubblico inglese, il quale non ama, neanche nell'arte, di esser frodato: Constable, carattere virulento, accusava pubblicamente i maestri in voga di disonestà pittorica.

Provocò sul principio ostilità irriconciliabili: la sua espressione parve la negazione di quei caratteri d'idealità nazionale risvegliati dal Turner, e Constable cercò in Francia quel successo morale che parve mancargli nel suo paese: espose a Parigi delle opere, che fecero una indimenticabile impressione.

Insieme a lui un altro artista inglese aveva varcato il canale, Richard Bonington, che, a differenza del Constable, aveva l'immediato consentimento del suo paese. Bonington non era esclusivamente paesista; dipingeva quadri di figura e soggetti aneddotici, con un particolare senso di colorazione semplice e vellutata, che rimase caratteristica in lui.

I suoi quadri di paesaggio avevano pure questo sentimento direi umido di colorazione, e prediligeva effetti di luce nuovi, come, ad esempio, la torre d'una vetusta cattedrale illuminata dal sole, abbagliante sul fondo nero e denso d'un temporale.

Allora in Francia il paesaggio non era un'arte che mostrasse particolari tendenze; era stato uno sfondo poetico nei pittori del diciottesimo secolo; parve ai pittori dell'impero di secondaria importanza; ed i romantici, abituati a cercare l'emozione al di là della vita quotidiana, o fantasticavano, o cercavano, come Decamps, nell'oriente un'emozionante espressione.

Adriano Moreau aveva invano mostrata la grazia serena del suolo patrio: le sue vedute erano rimaste senza eco; bisognava che Constable e Bonington indicassero in Francia una forma; Delacroix li salutava ammirato, e forse, senza il loro esempio, la scuola di Fontainebleau non sarebbe nata. Ed allora i pittori francesi svegliati scoprivano alle porte di Parigi una delle più seducenti contrade; erano poveri ed un cenacolo si fermò a Barbizon dalle picole case, paesetto minuscolo,

La foresta di Fontainebleau, luogo di caccia dei re di Francia, è una di quelle rare plaghe che ancora esprimono il carattere del paesaggio primevo: formata di querce, di olmi, di betulle, rasenta alcuni piccoli stagni, nasce sur un terreno roccioso dove il bosco è cresciuto pieno di volontà, ma faticato e scontorto. La foresta è ampia, contiene recessi quasi inaccessibili, viali ombrosi, radure, e le pietre mobili, nel segreto più folto, testimoniano la vetustà del bosco, cresciuto sui luoghi alluvionali della preistoria.

Verso Barbizon il limite della foresta insidiata dall'opera dei lavoratori si perde nei campi; si vedono le querce a gruppi come ne fossero l'avanguardia; là pascolano le vacche, s'affacciano i primi orti: siamo nei possedimenti ideali di Rousseau, Troyon, Millet.

I letterati avevano preceduto i pittori. Chateaubriand, Senancourt, de Musset furono i primi a rilevare le profonde bellezze della foresta. Chateaubriand la descrisse, Senancourt ne fece il luogo preferito dal suo eroe pessimista, Gustavo Flaubert fece della foresta lo sfondo pel più profondo dei suoi romanzi l'« Education sentimental ». Michelet vi trovava il riposo, Taine la serenità.

I pittori seguirono i letterati. Corot vi fu attratto da un mediocre paesista, Claudio d'Aligny; poi vi s'installò Rousseau, poi Millet, Jacque, Diaz, Badmer, Français, Troyon, Belly.

Nasceva un'arte che aveva solo sottili attinenze con

il passato della scuola veneta, della scuola fiamminga ed olandese. Parve che lo spirito artistico dei francesi si raccogliesse, e nella osservazione della patria scoprisse lo specchio perfetto della idealità intima; e che laddove Watteau, Boucher si erano spensieratamente soffermati, trovasse la commozione più viva.

I quadri dei pittori del trenta non vennero subito apprezzati al loro giusto valore; ciascuno di quegli artisti ha una fisonomia particolare che lo rende significante a lato dell'altro; e quando col tempo se ne distinsero le stigmate si vide in Rousseau rivelarsi potente la costruzione del paesaggio, in Troyon colorirsi il biondo, mite sole di Francia, in Corot vivificarsi un classicismo romantico, in Diaz de la Pena accendersi l'ardore dell'autunnal poesia, in Duprè cantare l'elegia, in Daubigny gioire la linfa, in Millet illustrarsi la profonda poesia delle cose e degli esseri umili.

Fra questo eroico nucleo, Corot è l'artista che si ricollega agli antichi maestri, Millet quello che si rispecchierà nell'arte futura.

Corot viaggiò in Italia, ebbe a Roma la prima visione di una colorazione soffusa nel tepore del sole, e laddove Gasparo Dughet aveva visto oscuro e ferrigno, Corot vide trasparente e dorato.

Ma se dei pittori del trenta, Diaz ricorda i veneziani, Troyon gli olandesi, Rousseau i completi paesisti dell'Inghilterra, Francois Millet non ricorda nessuno: forse se le sue forme umane, larghe, sintetiche, s'avvicinano ad alcuno, somigliano a quelle sculture

incomplete di Michelangiolo che esprimono un volume totale. L'unico quadro grande al vero che Millet abbia dipinto, un quadro di mezze figure « La tosatura delle pecore » suscita il ricordo di quelle figure che Michelangiolo dipinse nelle lunette della Sistina rappresentanti gli antenati della Madonna.

Come sorgente di forme Millet doveva essere per la pittura francese una miniera ; il suo disegno largo, sintetico, doveva servire d'inspirazione a più d'un decoratore moderno; ma il sentimento della sua sensazione del paesaggio essere una rivelazione per tutti.

La quiete dei campi, la luce serale, il riposo domenicale, la pace notturna divennero il sentimento dell'estetica ed avvinsero.

Millet, nella storia delle arti, è un creatore di emozioni e di forme, sentimenti e forme che involontariamente riappariscono in tutti noi come elementi divenuti inevitabili.

E contemporaneamente, in Inghilterra, per una parallela successione d'idee, si tentava pure di creare il quadro di stile che innestasse i gruppi di figure nelle linee del paesaggio: ricerca classica suggerita dalla presenza in Londra dei fregi del Partenone e del tempio di Figalia.

Con Médox Brown e con la formazione della società dei preraffaeliti, in Inghilterra era nata la nostalgia di quel primitivismo che la pittura inglese non aveva avuto mai, e se tutti questi movimenti non fallirono, fu appunto perchè, tranne Rossetti, gli artisti

inglesi portavano con loro una spiccata indole paesistica che rendeva vitale il loro cammino.

I primi quadri di Holmann Hunt, i « Missionari in Caledonia », « La morte del fratello di Rienzi » e il « Mar Morto » ; i primi quadri di Everett Millais, « La morte di Ofelia » e la « Veduta di Surrey » sono quadri di paese. Il movimento preraffaelita fu un ritorno eccezionale alla verità, e sebbene con obbiettivo diverso, esso s'incontrava non solo con la scuola del trenta, ma col programma stesso degli impressionisti e con quei macchiaioli fiorentini che, ignorati dagli stranieri e derisi dagli italiani, si eran dati a dipingere all'aria aperta, proponendosi di riprodurre, in piccole tele, gli effetti del vero.

Giorgio Mason e Federico Walker furono i due pittori che vollero illustrare con senso classico la vita inglese dei campi. Mason morì giovane, ma le poche tele che dipinse, seducenti, ebbero il merito di esprimerne il sentimento.

Nella quiete serale del « Plenilunio » nella galleria del duca di Westminster, nella « Erwest Moon » della galleria reale riesce a fondere in un quadro a forma di breve fregio la poesia del paesaggio e delle anime.

Così del Walker. La sua « Aratura serale », i suoi « Bagnanti della Serpentine River » derivano dallo stesso sentimento classicizzante. Nel quadro poi della « National Gallery » « The arbour of refuge ». Walker evoca la pittura sensibile di ver Meer van Delft,

s'incontra per vie diverse con i postulati e le visioni dell'impressionismo francese.

Ed in Italia? In Italia dopo Salvator Rosa l'arte del paesaggio subì una stasi. L'Italia era tutta occupata e preoccupata dei problemi dell'arte decorativa, e si lasciò che nel nostro paese gli stranieri l'esercitassero come cosa di minor conto. A Roma ebbero così fama il fiammingo Van Bloemen, detto l'Orizzonte, un Claudio da Lorena annacquato; Adriano Manglard, marsigliese, facile e disinvolto pittore di marine; Giuseppe Vernet, pittore alla Salvator Rosa, e Van Wittel, padre del Vanvitelli architetto, e che fu il Canaletto della città di Roma.

Arte d'indole paesistica fu la pittura di architettura, che si sviluppò a lato della decorazione; ed è comprensibile, perchè l'architettura è per se stessa un paesaggio stilizzato.

Gian Paolo Pannini ne fu il primo preclaro campione: fantasticò ruine pseudo-romane, costruite di pietre orientali, dalle sagome più barocche che classiche, dai bassorilievi più teatrali che di stile, ed illustrò inconsapevolmente un periodo fecondo d'invenzioni architettoniche.

Era un senso di colorazione, accarezzato anche dai primitivi pittori italiani, particolarmente caro ai veneti, e forse Cima da Conegliano l'amò più degli altri, perchè nel quadro della « Conversazione sacra », oggi a Parma, esprimeva eloquentemente questa pre-

dilezione, ed il tempietto che contiene la madonna ed i santi riluce come un tabernacolo prezioso.

Per una simile pittura paesistico-architettonica Roma era una città ideale. Roma è una cava inesauribile di marmi rari provenienti dalle rovine; la policromia delle chiese romane incrostate di lastre preziose è unica al mondo, e le suppellettili antiche offrivan modelli di candelabri e di vasi, sui quali la fantasia seicentesca poteva ampliarsi.

Nell'istesso tempo, a Bologna, si svolgeva una scuola di pittori prospettici che, ereditato il senso scenografico di Galeazzo Alessi e del Bibbiena, immaginava fantastici palazzi, dipingeva invenzioni mirabili e Antonio Colonna, Bigari, Orlandi nelle gallerie di Bologna e di Roma, come nei palazzi delle Romagne, hanno lasciato esemplari stupendi.

Andrea Pozzo triestino doveva dire sulle architetture prospettiche la più solenne parola, e Francesco Colonna pittore di prospettive, il collaboratore di Giovan Battista Tiepolo, germogliò sul medesimo tronco.

Piranesi, riproduttore pittoresco delle prospettive romane, amò la luce del sole nel giuoco delle accidentate rovine, e, veneto di origine, si ricollega al sentimento paesistico dei veneti che vedevano pure la pittura all'aria aperta attraverso le costruzioni monumentali della città.

Era allora che Hubert Robert trasportava questo genere, tutto italiano, a Parigi, ed era allora che la pittura veneta trovava nei pittori cosidetti « lagunari »

un'espressione d'arte paesistica di carattere assolutamente italiano, anello di congiunzione con la pittura moderna, in quanto presente Morelli, Favretto, Mosè Bianchi, Vincenzo Cabianca.

I quadri di Antonio Canale sono troppo ingialliti ed oscuriti per darci una sensazione genuina; essi, freschi, dovevano ricordare la pittura limpida dell'affresco e della tempera.

Ma dove Canaletto e Tiepolo dimostrano graficamente espresso il loro sentimento parallelo come chiaroscuro pittorico è nelle incisioni. Rappresentano egualmente la illuminazione del sole, disegnano il giuoco delle ombre l'uno sulle cose l'altro sugli individui; e nell'uno e nell'altro le ombre sono larghe, chiare, riflessate e danno l'idea diafana della atmosfera italiana, quell'atmosfera che negli ultimi anni i pittori italiani costantemente vollero rappresentare.

Ricorderò come caratteristiche le incisioni di Domenico Tiepolo dalla pala d'altare di Giambattista che si trova ad Este, e quella di Antonio Canale rappresentante la torre di Marghera. Nella prima si vede il sole illuminare i santi del cielo e la santa sulla terra e la scena della peste, nella seconda la limpidezza delle ombre sulla candida torre, la trasparenza della laguna, l'irradiazione del suo specchio cristallino.

Al confronto delle acqueforti di Giovan Battista Piranesi, oscure, piene di solennità romana, paurose, le acqueforti di Canaletto sorridono, e sono senza

nessuno sforzo lucenti, lucenti come gli affreschi del Tiepolo. Io insisto sulla parola « affresco » appunto per dare una palpabile idea della primeva colorazione del paesista veneto.

Meno degradate di quelle del Canaletto sono le pitture del Guardi; di Francesco Guardi, triestino.

Anch'egli ha il senso e il gusto per la luce del sole, ma meno dettagliato dipinge senza sforzo. Pittore rapido, assillato dalla miseria, i suoi quadri sono frettolosamente dipinti; ma la fretta sussidia il loro valore estetico. Intorno alla laguna egli intravede le sensazioni dell'impressionismo, il variare delle condizioni atmosferiche, che rendono attraente il succedersi degli effetti veneziani

A rigore Guardi è il primo paesista moderno che si presenti sulla scena della Italia pittorica.

Francesco Bellotto derivò dallo zio Canaletto le attitudini più commerciali della scuola, portò in Germania il sentimento del paesaggio veneziano e stabilitosi a Dresda, protetto da Augusto di Sassonia, dipinse numerose vedute riproducenti l'effetto della luce solare sulla città ed i villaggi sassoni. Pittore facile, quasi metallico, Bellotto fu l'ultimo rappresentante del paesaggio lagunare, che con il Marieschi, imitatore del Guardi, estinguevasi.

Verso la fine del settecento, ai primi dell'ottocento, in Germania l'arte del paesaggio, dietro l'esempio dei danesi Filippo Runge e David Friedrich, tentava divenire una espressione dell'affettata senti-

mentalità tedesca, sentimentalità che, necessariamente, allontanava i pittori dalla realtà per corromperli nella posa romantica.

Caduto l'impero napoleonico, l'arte tedesca faceva irruzione a Roma; la Germania sognava di ereditare la gloria dell'arte italiana; si cominciava a pensare che la vita italiana fosse un risultato del buon sangue barbarico delle invasioni, a sospettare quello che Woltemann e Chamberlain hanno tentato recentemente dimostrare, che i grandi italiani fossero d'origine indo-germanica.

E mentre Owerbeck, Veit, Cornelius, Shnorr venivano a Roma col proposito di fondare la grande tradizione figurativa teutonica, Kock, Preller, Richter, Fohr, cercavano a Roma il carattere di uno scolastico paesaggio tedesco.

Cercavano invano. La Germania doveva allora sofisticare, imitare, e più tardi sull'esempio degli scenografici fratelli Calame, svizzeri, produrre i melodrammatici paesaggi del Rottmann e dei fratelli Achenbach. Schwind e Poll, viennese l'uno, ungherese l'altro, derivarono dalla pittura francese del trenta.

Ultimamente i tedeschi si riconobbero in Arnoldo Boecklin di Basilea, sentimentale paesista, esasperato pittore delle fantastiche scene neo-alessandrine, ma Arnaldo Boecklin è pure emanazione di Delacroix e Decamps, di Monticelli e Diaz, del romanticismo e della scuola del trenta. Oggi tutta l'attuale fioritura di Carlsruhe, di Monaco, di Berlino consente con l'im-

pressionismo francese; ma arte abile, manca di personale iniziativa ed è caduca.

Le più belle pagine letterarie che spiegano la ragione per cui il paesaggio nel vero è per sè stesso opera estetica della natura, furono scritte in Germania dallo Schopenhauer; le pagine rimasero quasi inaccessibili ai pittori tedeschi. Nell'arte moderna il paesaggio è uno stato d'animo, i tedeschi lo resero impersonale, dapprima ferreo come una lezione didattica, poi morboso nelle generalizzazioni scenografiche, e quella imitazione alla scuola francese nella quale si riversarono poi, ha data loro una fisonomia che tradisce la maschera.

I primi pittori italiani che vennero a contatto con i paesisti francesi del trenta furono Fontanesi, Costa ed i fratelli Palizzi, i quali portarono i sintomi d'un risveglio a Roma, Torino, Milano e Napoli. Fontanesi, con una compiutezza improvvisa; Costa con uno spirito di apostolo; Francesco Palizzi con un esempio vivificatore, e la pittura napoletana, vagamente iniziata dal Pitloo, illustrata da Giacinto Gigante, s'illuminava da lui. + Gigante

Contemporaneamente i macchiaiuoli, a Firenze, esprimevano una intenzione genialmente italiana, scaturita e sentita, senza esortazioni estranee.

Il movimento fiorentino, al quale partecipavano romani come Costa, avanti il suo soggiorno all'estero, napoletani come Giuseppe Abbati e Saverio Altamura, ferraresi come Giovanni Boldini, livornesi come Giovanni Fattori, fiorentini come Cristiano Banti, Serafino

de Tivoli, Raffaele Sernesi, Telmaco Signorini, Silvestro Lega, veronesi come Vincenzo Cabianca, veneziani come Guglielmo Ciardi, si sparse più che non si creda in tutta Italia e s'intese il principio nuovissimo che l'espressione delle cose all'aria aperta, nella luce, era la base necessaria alla pittura moderna.

Federico Faruffini, miracolosa fibra d'artista, fu paesista d'intuito, ma ebbe la disgrazia di nascere in Italia e di manifestarsi intorno al sessanta, quando non poteva esser compreso. Poeta, sebbene non abbia scritte poesie come Rossetti, pittore di figura, egli intese, sensibile, quanto s'agitava intorno alla vita dell'arte, e divisava un quadro di vita moderna nelle vie di Roma, imaginava la «Gioventù di Lorenzo dei Medici» alla luce del sole, dipingeva la «Martire del Nilo» in una fantasia orientale concreta, illuminata dal sole declinante.

Sfortunato, suicida, lasciava nei pittori lombardi un senso di vita nuova così palese, che senza di lui non avremmo avuti nè Cremona, nè Carcano, nè Segantini.

Carcano, paesista limpido, felice, trasportò nelle dimensioni d'un quadro quello che i macchiaiuoli avevano costretto nelle brevi misure di uno studio; non più invenzione dunque, ma scelta di soggetto: il suo quadro della piazza di San Marco, le sue impressioni di Pompei, l'uno e le altre nella galleria d'arte moderna a Roma, stanno lì a dimostrare come le tavolozze italiane si fossero schiarite per sempre e che finalmente si era fatta la luce.

Improvvisamente allora cominciava a svolgersi una

tempra di paesista veramente grande e completa in Giovanni Segantini.

Con Segantini troviamo un'altra di quelle fibre eroiche, che sono i capisaldi del movimento spirituale delle arti. Schiettamente italiano, chiaro, limpido, questo nobile pittore si rivelò così rapidamente, che i colleghi si domandavano se il grande fosse quello stesso studente che avevano conosciuto a Milano, povero, modesto. Era emigrato da Arco a Milano, e da Milano a Maloja, a San Moritz; aveva cominciato col fare una larvata imitazione a Bastien Lepage, a Millet e all'olandese Mauve; ma poi si rivelava ad un tratto nella sua natura, ricca, potente.

Segantini ha dipinto molti quadri di scene campestri, popolate da animali e figure, e anche le sue composizioni simboliche come « Le Cattive madri », « le Lussuriose », « la Sorgente della vita », « l'Angelo della pace », « il Dolore confortato dalla Fede », hanno il merito di vivere in un ambiente paesistico.

Ricorderete come, a proposito della pittura di paesaggio italiana, vi spiegassi essere nel nostro paese, aperto e senza nebbie, la « spina dorsale » del quadro sempre nel fondo, nella linea del mare o sul profilo dei monti. In Segantini questo carattere diventa legge, ed anzi uno dei suoi pregi preclari è quello di aver portata la visione dei monti sull'altipiano, facendo descrivere il fondo dalla catena montuosa.

Tutte le sue opere di paesaggio sono contenute in questo principio, ed il trittico, rimasto incompiuto

per l'immatura morte, nei tre riquadri intitolati « Surgere », « Essere », « Declinare », rappresentò tre paesaggi costruiti con netto profilo sul cielo.

La pittura del Segantini a lato dell'arte sensibile che la precedette, aggiunge un accento più convinto e più vero, e l'impressione indimenticabile che io riportai vedendo nella galleria di Liverpool il quadro delle « Lussuriose » esposto vicino al « Sogno di Dante » del Rossetti, alla « Fuga in Egitto » dell'Hunt, alla « Isabella » del Millais celebrava l'ascensione dell'artista acceso nello sforzo della maggior significazione.

Come accennai altrove, il movimento preraffaelita somigliò, nel suo programma primitivo, ai postulati dell'impressionismo, e voleva rappresentare la verità, null'altro che la verità. E se le pecore rosse dell'Holman Hunt vennero tante volte ricordate come un parallelo agli ardimenti del Manet, il « Mar Morto » dell'Hunt somiglia, per la linea montuosa del fondo illuminata dagli ultimi raggi e per l'intonazione, al quadro delle « Lussuriose ».

Segantini amò questo scenario, e gli servì pure per « il Ritorno al paese natio », con la differenza che su questa seconda opera il piano è erboso, mentre nelle « Lussuriose » coperto da nevi profonde sostiene sul candido letto, volanti e sospese nell'aria, le anime delle dannate.

Mi dissero che la direzione della galleria di Liverpool aveva acquistato l'opera del Segantini in virtù del

suo contenuto morale, ma in verità il museo si arricchì di un valore estetico vivo, e queste « Lussuriose » entrarono come una nota di arte fresca e virginale fra l'arte cerebrale del periodo preraffaelita. Vicino all'opera massima di Gabriele Rossetti, pare un monito, un limite.

Si è fatto un gran parlare del divisionismo del Segantini, ma quando Segantini svolse la sua forma d'arte, la teoria del divisionismo s'era già completamentente sviluppata in Francia. Divisionismo ed impressionismo sono due cose collegate fra loro perchè scaturirono dalla stessa necessità di trovare una tecnica più rapida che l'arte neo-idealista e la stessa arte del paesaggio non avevano superata.

L'idea della divisione dei colori, per renderli più vibranti, è sempre esistita. Nella storia dell'arte il sentimento del divisionismo sussidiò tutta la pittura musiva dell'età classica e del medio evo, e nei musaici del quarto, del sesto, del nono secolo, a Roma ed a Ravenna ne abbiano sorprendenti esemplari. I frescanti umbri, i pittori veneti della fine del cinquecento, Tintoretto, l'adoperavano con preconcetto; i pittori inglesi del diciottesimo secolo, Turner, dai cieli come striati da colori alternati, la conoscevano; Decamps, fra il giallo rosato ed il violaceo azzurro della sua tavolozza, lo praticava, e Delacroix nel « Massacro di Sciro » e nei « Crociati a Costantinopoli » ne ricavava degli effetti.

L'impressionismo, con l'idea d'un'arte che rap-

presentasse l'aneddoto della vita, ereditò dalla scuola di Barbizon anche i primi conati di una pittura rapida nell'espressione; Millet nel « Parc au mouton » illuminato dalla luna e nell'« Arcobaleno », acceso sull'orto umido per la pioggia recente; Troyon nei pascoli, Diaz nei « Raggi di sole » dei recessi della foresta di Fontainebleau, avevan dato l'esempio di quadri eccezionali, senza ricordo di tradizione scolastica, ed anche fuori di quella tradizione paesistica che Rousseau, Dupré, Corot ancora seguivano.

Queste visioni nuove, frammentarie, avevano bisogno di una colorazione rapida, sintetica; si dovette per ogni soggetto cercare quella colorazione obbiettiva che l'esprimesse come rappresentazione pittorica e senza artificio convenzionale, senza generalizzazioni.

Le « nature morte » dipinte da Edoardo Manet hanno perciò un valore estetico nuovo, perchè non sono più le nature morte dei fiamminghi, dipinte per dare l'illusione delle cose, ma sono gli umili oggetti osservati, come combinazione pittorica casuale, direi, delle nature morte nella luce e nell'aria.

Era la pittura di paesaggio che penetrava tutto, elemento d'arte anche fuori di quella linea estetica del paesista, ricercata allora nella natura da Rousseau, Duprè, Corot.

Questa pittura dagli effetti fuggevoli, immediata nell'espressione, escludeva per necessità la tradizionale condotta del quadro, rese impossibile la pittura a velature dei veneti, le sovrapposizioni del Rembrandt e

pretese o la pittura ad olio « alla prima » e senza ritocco, o la tempera, od il pastello. Nasceva quel che si dice la pittura moderna, sentita ed esprimibile soltanto da mano maestra.

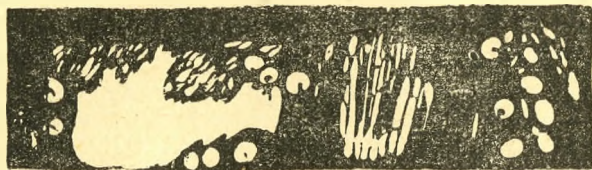
La colorazione a pastello assunse allora nelle mani dei nuovi pittori un aspetto nuovo. Avvicinando segni di colore e segni di colore opposti, suggeriva, come nel musaico, delle vibrazioni inerenti al contrasto complementare e suscitava sensazioni di luminosità, fino a quel giorno inavvertite. Dal paesaggio passò alla pittura di figura, diè alle figure un ambiente, illuminò la pittura di composizione, ed alimentò quelle sottili ricerche di armonia, che sono pregio della pittura contemporanea.

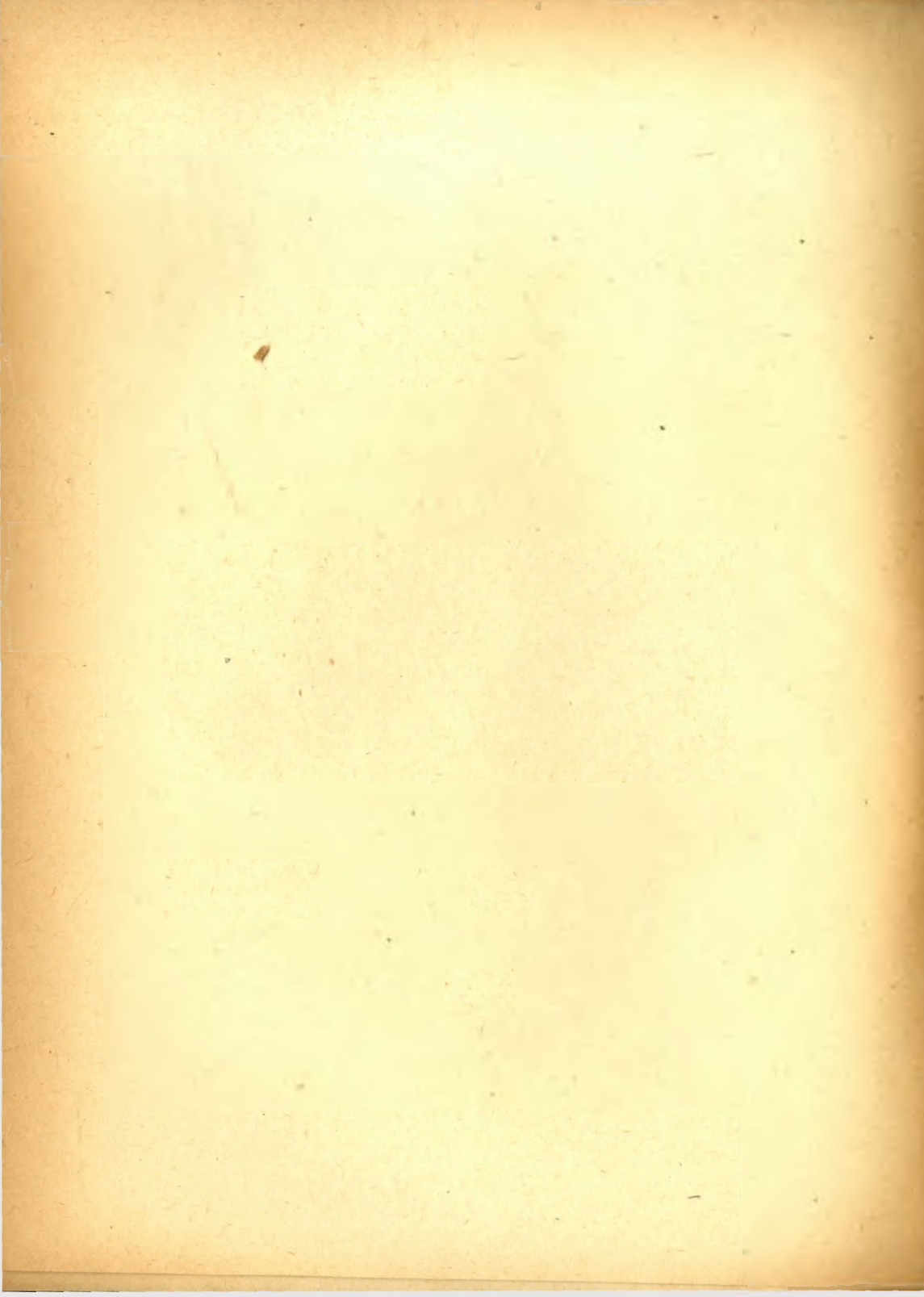
Non è strano che alcuni studi di nudo a pastello di Puvis de Chavannes ricordino nella ricerca del volume, nella colorazione sintetica, complementare, i pastelli di François Millet?

Per il suo contenuto logico, scientifico, la pittura di paesaggio guadagnava ogni ramo della pittura moderna, costruiva una classicità nuova, distruggeva le convenzioni dell'accademia, e vietava tutte le forme del passato, inadatte alla nostra manifestazione estetica.

Parve volesse distruggere pure la tradizione dell'arte decorativa; doveva per una vicenda opposta, ma parallela, giustificare il movimento italiano, illuminarne, per antitesi, il temperamento. La pittura decorativa ha, come dicevo al principio, una missione diametralmente opposta ed è col paesaggio inconciliabile. Nata,

come la scultura architettonica, per illustrare le pareti dell'edificio, la pittura monumentale deve cooperare alla sua eloquenza, vi esprime un distinto carattere, commenta in uno stile inevitabile la visione della vita, per esaltarla.

La pittura di paesaggio invece ci rende gradita ed adorabile nei suoi mutevoli aspetti la prigione dell'atmosfera nella quale viviamo.

VI.

DELLA DECORAZIONE

Nel 1897 a Würzburg si festeggiò il centenario di Giovan Battista Tiepolo, e nella residenza del Principe-Vescovo decorata dal maestro si tenne un'esposizione di quadri, di bozzetti, di disegni, di incisioni del Tiepolo, dei suoi figli, e degli scolari tedeschi.

Mediocre mostra, in verità, se si pensa come fosse ordinata in quella sala del trono tutta decorata dal Tiepolo e che alla sala del trono si accede salendo l'enorme scalea, la cui volta, immensa quanto la cappella Sistina, è pure tutta dipinta dal Tiepolo.

L'architettura della scalea, felice prodotto dell'ingegno di Balthasar Neumann, ha affinità con quelle grandiose scalee di cui da Galeazzo Alessi al Vanvitelli gli architetti barocchi hanno dotata l'Italia, ed accoglie in ambiente omogeneo le fantasie del pittore italiano; ma la sala del trono, decorata dello stile « Louis XV » sì caro ai legittimisti tedeschi, pare pie

garsi sotto le decorazioni di Tiepolo, che per quanto settecentesco, per quanto teatrale, è pur sempre l'ultimo bagliore della grande decorazione italiana nata per solennità delle architetture classiche.

In sostanza il grazioso rococò francese, dai fini intagli, dalle curve snelle incornicianti o specchi o quadretti di Boucher e di Watteau, è lo stile dei piccoli salotti; ha affinità con il gotico fiorito e la sala del Broffrand all'Hôtel Soubise a Parigi, la più armonica che io abbia vista, non è organica perchè lo stile rappresenta una elegante transazione. Lo schema della sala di Würzburg, come delle congeneri, è un peggioramento dello stile « Louis XIV » e si compone di un colonnato corinzio sulla cui trabeazione s'innalzano modinature a giorno che fingono di sostenere la cornice, al di là della quale vola l'apoteosi, e nei due lati maggiori enormi tendoni a stucco si aprono e mostran due quadri: il matrimonio di Federico Barbarossa, la confermazione del ducato di Franconia.

Come nelle pitture di Madrid, in queste di Würzburg, Tiepolo ingigantiva sè stesso e la sua prodigiosa visione dovette sbalordire i tedeschi digiuni di ogni tradizione decorativa. Una scuola di manieristi si formò intorno a lui, e nell'istesso palazzo di Würzburg si vede la decorazione di uno scolaro tedesco.

Un'altra ne vidi a Waltershausen vicino a Gotha, ma l'una come l'altra orribili.

Eppure, dopo circa un secolo, si produssero in Germania pittori che affannosamente cercavano tra-

sfigurarsi nel grande veneto, allora quasi dimenticato, cosicchè Anselmo Feuerbach doveva esclamare vedendo le decorazioni di Würzburg: *Vi si ritrovano quasi tutte le composizioni dei pittori alla moda*; *essi hanno copiato perfino le sagome degli ombrelli, ma si sono scordati di prendere i pennelli leggeri del Tiepolo imbevuti di luce.*

All'epoca di Tiepolo chi rappresentava gli sforzi tedeschi verso la decorazione era Raffael Mengs, il quale portava nel campo dell'arte tutto lo spirito protestante di cui i tedeschi sono armati, e che, mentre Tiepolo dipingeva a Würzburg, decorava la sala dei papiri al Vaticano, dipingeva il Parnaso della Villa Albani e dettava i precetti del verbo nuovo; Raffaello, Tiziano, Correggio erano i numi del nuovo eclettici-smo. Winkelmann e Milizia tenevan bordone, e Michelangelo fu coperto di vituperio.

Raffael Mengs e Tiepolo si incontrarono a Madrid chiamati colà da Carlo III; ed il pittore tedesco amareggiò il grande veneto con le predicazioni delle sue teorie accolte favorevolmente.

Mengs pretendeva di rinsanguare l'arte europea, l'Europa oggi riconosce in lui il primo dei nuovi pedanti, ma l'esempio di Tiepolo diede alla Spagna il suo unico decoratore: Francesco Goya. Era il momento critico nel quale il barocchismo falliva, la passione per il neo-classico erompeva da tutte le parti e Parigi, cervello del mondo, cedeva alle nuove idee.

David, disse Victor Hugo, ha decapitato Boucher;

ed io credo che il paradosso sia stato suggerito al poeta dall'Hôtel Soubise trasformato negli archivi nazionali. Nella stessa sala dove Boucher dipinse Amore che ascolta le lezioni di Mercurio, le vetrine contengono alcuni documenti della rivoluzione francese, una sentenza di morte porta la firma di Louis David, ed in qualche altro documento appare quella di Napoleone Bonaparte.

L'improvvisa rivoluzione francese, le conquiste dell'Impero, alimentarono un rinascimento Greco-Romano che non poteva in nessun modo esser parallelo al rinascimento italiano, ma nell'istesso modo che prossime al rinascimento italiano s'erano formate anime protestanti come Holbein, come Cranach, mentre le aquile imperiali portavano nel trionfo la rinomea della scuola francese, oscuri artisti tedeschi perduti entro Roma reazionaria affinavano la loro volontà per provocare un rinascimento tedesco. E quando, caduto l'impero Napoleonico, la Germania raccoglieva tutte le sue energie, il nome del più puro seguace della predicazione di Winkelmann apparve come quello di un precursore.

Certo in Italia nessuno conosce il nome di Amos Iacob Carstens che pensava: *colorito, luce ed ombra non fanno un quadro valevole come un solo e nobile contorno*: e da cui nacque tutta una scuola di disegnatori significata nella purezza dei contorni sulla carta bianca. Certo in Italia pochi conoscono la valorosa schiera di illustratori derivati dal Carsten, il

Genelli, il Führich, il Cornelius, lo Schnorr, il Rethel, lo Schwind, sebbene molti sappiano che da questa schiera tentò di assurgere alla grandezza italiana la pittura decorativa tedesca.

“ *Il pennello*, diceva Cornelius, *è diventato il malore della nostra arte* „ ; e qui in Roma cominciava con i suoi secchi cartoni quel periodo di risurrezione che attraverso Overbek, Veit, Schnorr, Rethel, Schwind, Preller, Kaulbach condusse alle decorazioni del Geselschap e del Werner e del Prelle glorificanti l'apoteosi della vittoriosa Germania.

Manco a dirlo, fu preso di mira Michelangelo ed incominciò a misurarsi con lui Cornelius. Nella chiesa di San Ludovico a Monaco tutta la parete di fondo è occupata da un immenso affresco che rappresenta il giudizio finale, e nella Gliptoteca due sale ed un vestibolo sono decorate dalla sua mano.

Nel giudizio finale, gruppo per gruppo, si respira il plagio, la composizione pare un centone delle opere di Michelangelo, di Raffaello, di Signorelli, e, caso rimarchevole, l'intiera decorazione anzichè avere un carattere primitivo e teutonico, ricorda, a prima vista, la cappella del castello di Versailles decorata dal Mignard.

Decorativamente l'opera è nulla, nè meglio valgono le sale della Gliptoteca, dove la diretta influenza del Winkelmann, e la passione tedesca per il greco antico, dovevano sostenere la efficacia dell'artefice; Tiepolo, dava, è vero, l'immagine del melodramma,

ma a Villa Valmanara fa vivere gli attori, mentre i personaggi del Cornelius hanno l'anima sorda, sono attori muti.

Certamente Cornelius ha visti i dipinti di Luigi Sabatelli a Palazzo Pitti, che appunto illustrano l'Iliade. Sabatelli non è un grande campione dell'arte italiana, ma pure i suoi eroi, le sue divinità hanno un bagliore di vita e di grandezza; ma gli eroi, le divinità del Cornelius, disegnate con povertà che vuol essere stile, dipinte con magrezza che vuol essere parsimonia, respirano la grettezza e la pedanteria.

Vicino al Cornelius, parodia di Michelangelo, Overbek rappresentava Raffaello, e la pinacoteca di Francoforte contiene la sua opera massima che raffigura il trionfo della religione delle arti.

Siamo nella stessa atmosfera della « Disputa del Sacramento », e nel quadro timidamente disegnato, virtuosamente composto, si vedono in alto la vergine con i profeti e gli evangelisti, in basso la conversazione degli artefici, dei poeti, dei protettori intorno alla fontana simbolica sì cara ai primitivi fiamminghi.

E sempre nell'istituto Staedel di Francoforte un altro nazareno, Filippo Veit, dipinse un affresco che illustra " La Introduzione delle arti in Germania al seguito della predicazione di San Bonifacio ", e questa composizione del Veit è la significazione vera dello stato spirituale contemporaneo.

Per molto tempo si è discusso se vi fu un'arte protestante, se il protestantesimo uccise l'arte in Ger-

mania, ma certo è che la Germania pittoricamente non visse mai il paganesimo e la classicità, e che la Germania cristiana ha sempre visto nel cattolicismo italiano l'istessa idolatria di Roma pagana.

Ora la decorazione murale alla quale la Germania anelò come ad una necessità imperiale, significò l'improvvisa trasformazione eroica del popolo italiano quando il cattolicismo e la classicità furono per noi una cosa sola. Ma il pietismo dei pittori tedeschi diede fin da principio un andamento retrogrado al tentativo, essi raccolsero l'arte là dove voleva condurla la reazione cattolica, ed i nazareni si convertivano alla fede romana per diventare reazionari.

Tutti i barocchi italiani, lottando contro il concilio di Trento per l'individualismo, sentirono il rigoglìo della vita. Il cammino della decorazione italiana, pure nella cosidetta decadenza, fu progresso; ma diversamente la decorazione tedesca nacque critica per risalire le origini, battere il cammino all'inverso ed isterilirsi nell'arcaismo.

Fra noi la classicità plastica, se pure melodrammatica, si era rinnovata come un'idea spontanea della nazione, mentre in Germania (a parte l'Odissea del Preller che credeva in buona fede di fare decorazione con il paesaggio), ebbe il classico dell'erudizione esangue e protestante.

Alfredo Rethel che fu il più vitale dei decoratori tedeschi, ripristinando lo stile di Alberto Durer fece opera nazionale, ma rientrando fatalmente nell'indole

del quadro storico, e nella tradizione gotica, rinnegò invano il lavorìo dei puristi che avevano tentato di dotare la Germania del grande stile decorativo.

L'arte tedesca al bivio o ripiegava nel quadro storico, o si sgonfiava nelle temerità.

Lo Schnorr nella residenza di Monaco illustrò la saga dei Nibelunghi con una romanticheria massiccia e plateale, Rethel, nel ciclo carolingio ad Acquisgrana, si mostrava compreso dalla tradizione nazionale, Moritz Schwind nella Wartbourgh illustrava con grazia incerta la leggenda di S. Elisabetta, ma quanta presunzione aveva acceso Cornelius e tutti i decoratori tedeschi animò Paolo Kaulbach nella decorazione della nuova pinacoteca di Berlino, nello sforzo che doveva oscurare la Cappella Sistina, l'appartamento Rovere, il palazzo dei Dogi. Ma ahimè! quale inutile sforzo!

Quei sei quadroni sui fatti decisivi della umanità, quel grande monocromo che illustra la storia del pensiero teutonico, concepiti con una sconsolante ampollosità pangermanica, sono sinceramente ostili.

Kaulbach ha diviso così le epoche: l'età Nembrod, l'età della Grecia di Omero, la distruzione di Gerusalemme, la fantastica battaglia degli Unni, i crociati davanti Gerusalemme, l'età della riforma; ma l'età della riforma è, nel concetto dell'autore, il sigillo della Storia umana. Lutero, che nel centro innalza la Bibbia, illumina tutte le gesta, e raccoglie intorno a sè, come nella disputa del Sacramento e la scuola d'Atene, tutto il sapere a gloria della riforma. Natu-

ralmente lo sfondo è una cattedrale gotica e nel coro siedono i precursori; i grandi riformatori impartiscono l'eucarestia, e gli artisti, gli umanisti, i letterati, i navigatori, i cosmografi, i capitani, i sovrani fanno corona all'eroe massimo.

La decorazione declamava ormai tutta intiera la filosofia di Hegel; la Germania vi si riconobbe, e com'era da prevedersi, convinta di possedere una tradizione, volle glorificare le sue vittorie.

Ed allora al ciarpame dei puristi, alla filosofia di Kaulbach, al romanticismo dello Schnorr, si aggiungeva la suppellettile wagneriana: apparvero il Walhalla, le Walkirie, i germani preistorici, dapprima con parsimonia e poi senza economia.

Apparivano nelle quattro lunette del Geselschap all'Arsenale di Berlino, rappresentanti la « Pace », la « Guerra », l'« Impero, » il « Walhalla », quell'ultimo centone dei centoni, ove fra i plagi a Raffaello, al Kaulbach, al Veit, all'Overbeck, al Cornelius, a Michelangelo, al Rethel moriva per sempre la vanagloria della decorazione tedesca. Apparivano nelle decorazioni di Ermanno Prelle nella sala del trono al Palazzo Caffarelli sul Campidoglio, dove insieme alle viete forme d'arte, ai vieti conati idealistici della Germania, moriva l'ultima larva del Sacro Romano Impero.

Proprio sotto alla lunetta della « Pace », nell'Arsenale di Berlino, è esposto un quadro di Antonio von Werner il quale rappresenta la proclamazione dell'Impero Te-

desco a Versailles, e questo quadro eseguito dietro la visione diretta della celebre giornata del 18 gennaio 1871, ferisce a morte colla sua realtà le pretensioni dell'Accademia nata a Roma e vissuta fra Roma e Berlino.

L'indole tedesca esteriormente romantica, credette di astrarsi nel rinascimento italiano, credette di ritrovare sè stessa nel pio medio evo, ma visse per l'ironia razionale che l'armò contro i pregiudizi della storia e della religione. Il quadro del von Werner, che con esattezza di cronista racconta la grande scena, offre i veri elementi di un'arte nazionale, e suscita la memoria di un altro popolo protestante, l'olandese, che, con i ritratti fece tutta la storia del proprio paese.

Ma se si pensa che quello stesso von Werner che, così giustamente, feriva l'accademicismo nazionale, produsse poi le mediocrissime decorazioni del Rathaus di Saarbrück, ed il banale musaico che orna la base della colonna della Vittoria a Berlino, c'è da disperare con fondamento della decorazione tedesca.

La rotta fin dall'inizio parve agli stessi artisti tedeschi fatale, senza via d'uscita; ed allora i pittori si gettarono sulle tracce dell'arte francese, nel mare magno del quadro storico. Ad Amburgo come a Berlino, a Düsseldorf come ad Erfurt, a Magdburg come a Colonia, a Lipsia, a Vienna i tedeschi furono invasi dalla libidine del quadro storico, si saziarono di costumi, di armi, di suppellettili, ma non produssero nulla che pur lontanamente si possa paragonare a quella

vaga mascherata alemanna che Tiepolo aveva dipinta sulle mura del palazzo di Würzburg.

*
* *

La breve storia contemporanea della decorazione inglese è nelle sue fasi parallela alla storia della decorazione tedesca; e noi qui in Italia siamo sufficientemente edotti nel movimento, sinceramente amato, non solo in virtù di Gabriele Rossetti, ma degli stessi artisti inglesi, fissi sui nostri primitivi con tale passione che leggevano in quelli una italianità più squisita e più intensa del pieno rinascimento.

Il movimento incominciò col problema delle decorazioni del Parlamento inglese, ed allora Ford Medox Brown, dopo un lungo soggiorno a Roma, a Parigi, ad Anversa rientrava in Inghilterra con un corredo prezioso di studi e di appunti rilevati nella corsa attraverso l'arte antica, e con lo spirito agguerrito di un implacabile odio per il comune accademicismo, italiano, francese ed inglese. Arrivava a Londra quando ferveva la lotta per le decorazioni del palazzo di Westminster, nella quale s'era rivelato un altro ignoto, Teodoro Watts, e vi prendeva parte con cinque composizioni, una delle quali, « Il corpo di Harold portato a Guglielmo il conquistatore », infiammò il giovane Gabriele Rossetti che scrisse al maestro chiedendogli che lo accogliesse come discepolo.

Le massime decorazioni che il Brown condusse furono quelle del palazzo Municipale di Manchester,

nella gran sala architettata dal Waterhause, che pare una chiesa gotica, e le cui campate sono occupate da grandi vetrate; al disotto di queste i dieci quadri del Brown illustrano la storia della città.

Da questa premessa si capisce che il Brown, ad onta delle sue nobili attitudini, mancò della vera occasione di produrre arte decorativa completa e rientrò nella tradizione neo-gotica come il barone Leys ad Anversa, come il Rethel ad Aquisgrana, come il Prelle ad Hildseim. Egli fece opera nobile, ma fece opera arcaica, e se i suoi dipinti ricordano nel miglior senso della parola alcuni grandi decoratori del quindicesimo secolo, la sua opera non elevò la pittura al di sopra di sè stessa e la contenne nel riserbo dei primitivi.

Poco prima che il Medox Brown si producesse, s'era formata a Londra la giovane società dei Prerafaeliti, che, con un'agile levata di scudi contro i convenzionalismi e con questo intransigente principio: « rigetto della bellezza, non selezione, imitativo finimento dalla natura », doveva beneficare l'arte sfiaccolata degli imitatori di Vilkie, Leslie, e Mulready.

Ma fra i componenti della Società, Gabriele Rossetti che portava per atavismo la nostalgia delle appassionate forme italiane, infuse nel movimento naturalista ed arcaicizzante una espressiva morbosità, che rese il gruppo degli artisti interessante a tutta Europa, e sospetto di cattolicismo agli inglesi.

I primi quadri di Everet Millais, di Holmann Hunt e di Gabriele Rossetti furono quadri romantici

condotti con le leggi del naturalismo; trovarono il fortunato appoggio del Ruskin, e le prime decorazioni che i prerafaeliti condussero furono quelle della Union Debating Hall di Oxford, nelle quali collaborarono Rossetti, Wiliam Morris, Burne Jones, Artur Hughes. Disgraziatamente i pittori s'intendevano così poco di pittura murale che oggi queste deteriorate decorazioni appena si riconoscono. Dall'insieme però si capisce che essi non crearono nulla di decorativamente organico, ed eseguirono i quadri inspirati alle leggende arturiane, come avrebbero eseguiti dei quadri indipendenti.

Il Burne Iones, il più rappresentativo del cenacolo, elaborò allora il tipo della sua pittura, la sigla del suo stile, ed orientandosi in seguito verso la decorazione chiesastica doveva necessariamente incontrarsi col risurto movimento gotico inglese, il quale di poco aveva preceduto il movimento prerafaelita, e produrre un numero considerevole di mosaici e di vetrate. A Roma noi possediamo nei mosaici dell'abside e dell'arco della chiesa di S. Paolo degli americani (la chiesa che fu pure costruita dell'architetto Waterhause) una delle sue più belle opere.

Con il Wiliam Morris, le teorie estetiche si rivolsero all'arte industriale, alimentarono il risveglio della mal sopita tradizione gotica, e di là veniva alla luce Walter Crane, sensibile tempra d'artista, che invano tentò d'assurgere alla grande forma decorativa. Allora l'ostilità che i prerafaeliti avevan sempre incontrata,

produsse i nuovi nemici negli esteti del colore capitanati dal Wistler.

Teodoro Watts, che abbiam visto esordire insieme al Medox Brown, ebbe pure la tempra sensibile e tentò nei grandi quadri di dar vita al quadro decorativo che i veneti avevano inventato. Ma le sue composizioni, tra Michelangelo e Tintoretto, rimasero prove d'un eccezionale colorista nella cerchia d'un'arte esaurita, e mentre i prerafaeliti per analogia s'incontravano con il Wappers, con il Leys, arcaici di Anversa, e con lo Shwind, con il Rethel, arcaici della Germania, Teodoro Watts ebbe analogia con Antonio Wiertz che a Bruxelles aveva tentato di far rivivere la pittura decorativa di Pietro Paolo Rubens.

Qui è bene ricordare che Alma Tadema fu uno scolaro del barone Leys.

Frutto di tutte le tendenze contemporanee, rappresentante ufficiale dell'Accademia, Federico Leigthon, che meglio personificò le aspirazioni inglesi verso la grande decorazione, studiò in Italia, conobbe i puristi tedeschi, e fu scultore di merito, architetto di gusto.

Nel South Kensingthon Museum dipinse su due grandi pareti le « Arti della guerra » e le « Arti della pace ».

Un quadro accade in un fondo architettonico della prima rinascenza italiana, l'altro in una scena greca; nel primo i costumi sono del rinascimento, nel secondo classici, e gli aggruppamenti delle figure, pensati per delle rappresentazioni ideali, sono compromessi fra la

decorazione ed il quadro storico, impongono una astrazione ibrida e mancano di quella convinzione ideale che fino nei nostri settecentisti fu indiscutibile.

Leigthon creò il quadro decorativo classicizzante, come Veit e come Kaulbach avevan creato un quadro decorativo romantico; non ha potuto o saputo affrontare il grande organismo decorativo, e forse un campo adatto alla sua completa evoluzione sarebbe stata la decorazione della cattedrale di S. Paolo a Londra alla quale ardentemente aspirò.

L'architetto Cristoforo Wren aveva divisato di dipingere l'interno della cattedrale con dei grandi e michelangioleschi chiaroscuri, alcuni dei quali furono dipinti, nel 1600, ma mediocremente, dal Thornhill. Dal 1865 al 1890 furono eseguiti dal Watts, dal Brittan e dallo Stevens otto grandi musaici rappresentanti gli evangelisti, i profeti, e finalmente nel 1891 venne data al Richmond l'ordinazione di decorare l'abside, le tre cupolette col coro e le pareti laterali.

Il Leigthon aveva, come ho detto, ambíto al lavoro, ed il quadro oggi nella Tate Gallery che rappresenta il mare che restituisce le sue vittime, bella e michelangiolesca composizione, venne dipinta quale preparazione di questa impresa. Ma la decorazione venne invece affidata al Richmond, che fece certamente opera egregia ma in assoluta antitesi con l'indole dell'edificio. Egli s'inspirò ai musaici di Ravenna, mentre l'architettura del Wren è architettura della

rinascenza matura; e quello splendore di oro, appropriato alle chiese sicule e ravennati, il carattere delle decorazioni, i tipi delle figure, misto di purismo tedesco e di prerafaelismo rossettiano, sono fuori posto non solo, ma sono un controsenso. Walter Crane, sì abile nella decorazione dei piccoli ambienti, vi ha collaborato; e le cupolette che rappresentano le opere della creazione si devono a lui; esse sono nei dettagli piene di spirito, ma esorbitanti dall'edificio.

Dopo questa prova definitiva, possiamo aspettare dall'Inghilterra quella luce sulla pittura decorativa che non venne dalla Germania?

Rispondiamo con alcune considerazioni sulla architettura, ed a similitudine dell'ultime strofe di una sestina che ne riassume il concetto e lo rinsalda come in un anello, io ripeto qui, ampliandole, quelle parole che aprirono i prolegomeni del libro.

* * *

L'architettura d'occidente risale a due sorgenti, la medioevale e la classica: l'architettura basata sull'idea dell'espansione verticale e l'architettura basata sull'idea dell'espansione laterale. Quello che è interessante osservare per lo svolgersi della decorazione è la lotta di queste due tendenze che sembra esser qualcosa di più che una lotta di forme tecniche. Da tutte e due le parti ricorrono condizioni favorevoli, condizioni che sappiamo preludere alla prevalenza dell'una e dell'altra forma di architettura. Queste condizioni sono

date dalle epoche o dalle razze; vi sono epoche nelle quali lo spirito del tempo impone uno o l'altro principio; ci sono razze che attraverso tutte le età hanno affinità naturale con l'uno e l'altro di essi. Stando così i fatti, possiamo noi, seguendo queste indicazioni, osservando le condizioni favorevoli a questi princìpi, che ritornano col ritornare delle idee nelle quali essi crescono e prosperano, assegnare qualcosa del carattere umano ai princìpi architettonici stessi? Possiamo noi dire che essi rappresentano questa o quella tendenza della natura umana, e trarre le nostre conclusioni da esempi storici?

La cavalleria e le crociate ci dànno una immagine abbastanza fedele di quel pensiero, che animò il medioevo: il desiderio di tutte le classi di idealizzare l'amore dell'azione. Queste attività hanno un comune paese di origine, la Francia, che è la culla del nuovo idealismo. Ed è là che si sviluppa quell'impulso dell'anima che dà all'epoca il suo speciale carattere; è là che nasce l'arte gotica dalle linee ascendenti che imprimono allo stile quel carattere di vitale energia per cui un arco a tutto sesto apparirebbe tra loro cosa morta tra cose vive.

E chi non prova sotto le volte snelle e fuggenti di Westmistr Abbey a Londra, di Nôtre Dame a Parigi, del duomo di Milano, l'impressione che l'aspirazione popolare di idealizzare e santificare l'energia, aspirazione che si sente già negli edifici normanni, ha trovata finalmente la sua espressione culminante?

Al gotico manca lo spazio, quel nobile spazio che ha come tipo il tempio Dorico. La cultura greca non solo è meravigliosa per la sua varietà e perfezione, ma anche per l'ideale ben chiaro che ebbe davanti a sè. Ai greci non bastava la ricchezza del sapere, vollero ricchezza di pensiero; essi studiarono le cose nelle relazioni con le altre cose ed in relazione con la vita, e per raggiungere questo fu necessario quel completo sviluppo di tutte le facoltà che rappresentava lo scopo della loro educazione. Questo sistema di cultura non fu sistema greco solo, nè rimase solo greco: passò da Atene a Roma e fu classico.

Gli uomini lavorano la pietra come le altre cose e non è da sorprendere se questo modo di pensare classico si trovi anche nella loro architettura: il nobile spazio dell'architettura era uno dei caratteri della mente classica, dalla quale era prodotto.

Il gotico, parve soffocare questa aspirazione allo spazio, ma non l'uccise, e seppure seguì un'epoca in cui il vecchio soffio classico non si sente più nell'architettura, esso doveva risorgere ed il rinascimento italiano lo risuscita. Il rinascimento fu un atto di emancipazione della ragione, che era tenuta in uno stato di servitù mentale più dalla Chiesa che dalle sventure nazionali; fu la successione a tempo opportuno dell'età del pensiero a quella dell'azione, e se consideriamo sotto questo aspetto la parte che ebbe l'Italia nel movimento, lo troveremo inevitavile.

Moralmente parlando, l'umanesimo fu la conferma

attuale dei sistemi precedenti il cristianesimo ed intenti ad opporre un ordine dell'universo, al macrocosmo sognato dal medio evo.

In seguito alla scoperta dell'anima ed alla grande importanza acquistata dallo spiritualismo, l'idea classica del microcosmo era scomparsa e sottentrata una concezione generata dal misticismo asiatico, vaga, illimitata, nella quale la coscienza della realtà, della relatività e del numero si perdeva.

L'Italia, destinata ad elaborare, nella costituzione dei popoli, nella filosofia, nelle arti, la morale del mondo moderno rivela nelle forme caratteristiche dei suoi monumenti le tracce visibili di queste vicende spirituali, perchè, ogni affermazione nel campo delle arti, anche se voglia esprimere una dottrina opposta alla classicità, è costretta al calcolo. Le idee astratte quando vogliono diventar cittadine hanno bisogno del numero.

Allora l'idea della relatività, quell'idea che aveva portata l'arte greca alla sua misura mirabile, ripetè gli stessi risultati nei comuni, nelle repubbliche, nelle città italiane e, per forza impulsiva, vennero attivati dal genio del nostro popolo, al quale il problema si presentava con maggiore chiarezza.

L'idea medioevale dell'universo, creò, con l'invenzione dell'architettura ogivale, l'ambiente ideale nel quale, fine a sè stessa, quell'idea doveva assiderarsi. Il protestantesimo cercò invano di farlo vivere.

Quello che costituisce il carattere dell'arte classica, è la rappresentazione e la presupposizione dello spazio

in sè, che conferisce alle sue manifestazioni un senso di raccoglimento logico e savio. L'archetettura italiana del rinascimento seppe fare nuovamente del mondo un luogo domestico, raccolto in nostro dominio, nel quale l'occhio potesse posarsi con fiducia.

Per conseguenza logica alla intelligenza italiana si rivelò allora tutta la mitologia classica, con giustificazione e comprese perchè i greci avessero collocati i loro Dei nella terra, a portata delle loro mani mortali. Il dramma di Cristo venne allora classicamente concepito perchè, tragedia perfetta della umanità, in Cristo, innegabilmente apparso, gli uomini trovarono il loro Dio familiare, sensibile, certo.

Questi assiomi pieni di fede nella vita, dovevano inevitabilmente conquistare i popoli che, durante il travagliato medioevo si erano costituiti a nazioni, allontanandoli dalle mortali fantasmagorie asiatiche, anticlassiche, distruttrici. Il trascendentalismo mediovale finiva allora miseramente e l'idea della relatività veniva accettata non solo come fondamento del pensiero filosofico, ma perfino di quello teologico. La « Divina Commedia » apparsa all'alba dell'evo moderno segnò la vittoria definitiva della chiarezza latina sul trascendentalismo indefinito e diede sostanza al primo microcosmo oggettivo dell'età nuova.

L'Italia non era mai divenuta barbara; i barbari erano stati assorbiti dall'antica popolazione e già nel trecento essa possedeva un'anima e parlava al mondo. L'Italia aveva accolta la architettura gotica, e se la

nazione non intese il gotico, lo modificò secondo le sue tendenze, ne fece il gotico italiano, che si trasformò sempre più fino al rinascimento, al soffio delle reminiscenze classiche.

Dall'Italia, l'architettura orizzontale si sparse a tutta l'Europa e, considerandone la storia, essa coincide con l'amore allo studio e camminò di pari passo col progredire delle idee. Essa si sviluppò in tutta la sua estensione dove le idee erano accolte liberamente, essa è il termometro della cultura in Europa, per quanto si debba tener conto del gusto e della moda.

Il principio verticale infine, nella psicologia dell'architettura, rappresenta il prodotto di una età che glorificò l'energia dello spirito dell'aldilà e ne fece l'apportatore dell'espressione di tutti gli ideali; mentre il principio orizzontale rappresenta il pensiero, la libertà della mente; ed i periodi della storia successiva si ricongiungono all'uno ed all'altro per amore di quelle stesse ispirazioni.

L'arte gotica nella pittura decorativa inventò le vetrate con le quali occupò le aperture verticali; ed il carattere delle vetrate suggerì certe forme del disegno che diventarono caratteristiche del Nord, suggerirono il gusto della luce e dei colori. Van Eyck dipingeva su una perfetta preparazione monocromia, bianchissima e questa preparazione rappresentava la luce come fosse l'apertura di una finestra.

Lo stile classico e le architetture mediterranee sentirono invece la necessità di riempire i riposi ar-

chitettonici con la rappresentazione, a similitudine del fregio, rispettando la solidità delle mura e crearono la pittura decorativa murale sviluppata nell'equilibrio dello spazio orizzontale.

Queste due differenze essenziali della pittura moderna incontrandosi si contraddissero per lungo tempo, e cercarono invano di superare il dissidio di temperamento che le divide.

Dall'arte nordica venne l'idea del quadro che è come di una finestra contenuta nella cornice; dall'arte mediterranea venne l'idea della parete ornata d'una rappresentazione simbolica, e l'Italia che a sua volta aveva creato il gotico italiano ne inventò pure italianamente la decorazione murale con la quale riempì quei riposi architettonici così necessari all'indole della nazione.

La pittura decorativa murale è stata il continuo pensiero dell'arte italiana, e gli stessi quadri indipendenti furono così informati dei princípi decorativi che queste preoccupazioni ostacolarono spesse volte lo sviluppo della pittura fine a se stessa. Questa fu la ragione non ultima che la pittura di paesaggio venisse considerata in Italia un'arte inferiore.

Derivata dalle decorazioni delle case romane, venendo dalle catacombe alla chiesa cristiana, la pittura murale italiana mantenne i suoi caratteri parietali fino al rinascimento; quando la scultura pagana venne considerata senza pregiudizio religioso, quando gli artisti, alla stregua, supposero una pittura classica monumen-

tale e la supposero immensa. Questa convinzione rimase fino al giorno nel quale furono scoperti Ercolano e Pompei, e la prima impressione che le pitture campane produssero fu una delusione. Ma la non conoscenza della pittura antica era stata per l'arte italiana un vero beneficio, perchè costretta con le sue forze ad esaltare se stessa si ampliò, si nobilitò mantenendosi e foggiandosi con caratteri attinenti al genio del popolo vivo.

Maurizio Maeterlink, venendo fra noi, disse che i pittori italiani a Roma avevano inventata una pittura decorativa degna d'essere ospitata sotto le volte immense delle terme imperiali; forse, inconsapevolmente sintetizzò lo spirito della rinascenza. Originalmente, sotto le volte imperiali, la pittura non c'era, e la pittura scultorea di Michelangiolo si era foggiata all'idea d'una grandiosità romana da sopperire.

Se considerate l'architettura antoniniana che segnò il grande sviluppo della genialità romana, vedrete subito come il posto per la pittura non ci poteva essere. Il tipo della grande sala termale e della basilica di Massenzio è pervenuto fino a noi intatto nel « tepidarium » delle terme diocleziane trasformato nella chiesa di Santa Maria degli Angeli. Per comprenderne l'organismo bisogna spogliarla di tutte le false colonne di tutti gli stucchi settecenteschi e considerare le sei aulette, oggi murate, come un tempo si vedevano aperte sui lati lunghi. Otto grandi colonne di granito orientale, rialzate dal pulvine trabeato, sostenevano le volte a crociera, gli archi della

volta aprivano sul cornicione otto finestroni destinati a dar luce nell'interno, e le pareti delle sei aulette voltate a botte, guernite di lacunari e rosoni di metallo dorato, avevano una decorazione architettonica fatta di edicole e lesene.

In simili grandi edifici la pittura trovava posto sui pavimenti e sul catino delle absidi al termine dell'aula centrale. I pavimenti, a scomparto geometrico, rappresentavano anche combattimenti, caccie, ludi, composizioni d'animali e figure; erano come un immenso tappeto figurato, e le absidi, come quella del portico del battistero lateranense nel quarto secolo, rappresentavano certamente viticci ornamentali. L'idea di rappresentare figure nel catino apparve pure nel quarto secolo, nel mausoleo delle figlie di Costantino a sant'Agnese, ma l'aberrazione delle curve che altera il disegno delle figure doveva repugnare agli architetti romani, logici, razionali.

L'architettura romana del secondo secolo si era, da Domiziano, ingigantita e sveltita, e le rovine della «Domus Flaviae» scoperte nel cinquecento strapparono agli scavatori esclamazioni di maraviglia. L'edificio era caduto a causa dei terremoti, ma gli angoli erano intatti, con le colonne di marmo numidico erette, i cornicioni sospesi e le nicchie decorate di statue di basalto. I Farnesi, disgraziatamente, distrussero tutto ciò, trasportarono a Parma le statue di Bacco e di Ercole e molti frammenti architettonici che da Parma passarono poi a Napoli. Pensate cosa doveva essere

quel palazzo con le colonne gialle, i capitelli dorati, le statue nere, i lacunari ed i rosoni della volta di metallo corinzio le incrostazioni di marmo policromo, ovunque.

Nella susseguente epoca antoniniana l'architettura si slanciò con volte così ardite che, nella gettata e nell'altezza, non dovevano essere superate dalla stessa architettura gotica. Era il prorompere dell'insuperato splendore romano; ed Adriano, architetto lui stesso, s'appassionava di quell'arte che trovava allora un'arditissima statica. La cella del Pantheon, la villa tiburtina, il tempio di Venere e Roma venivano eretti allora, ed allo slancio delle volte solenni corrispondeva la policromia preziosissima. Le celle del tempio di Venere e Roma erano rivestite di porfido sanguigno e bronzo dorato, le statue si plasmavano in pietre colorate, le colonne si attorcigliavano vitinee, i tetti si doravano e la policromia della parete circolare del Pantheon, sebbene pervenuta a noi spoglia delle dorature e dei bronzi, ancora sorprende.

Davanti ai resti romani, gli artisti della rinascenza dovevano trasognare: credettero perdute le pitture antiche e ne fantasticarono il carattere. Ma nessuno storico dell'arte ha sospettato mai che, le volte del Vaticano costruite da Leon Battista Alberti e da Giovannino de Dolci, non venivano allora, come anticamente, rivestite di marmi preziosi, di bronzo dorato, per una inevitabile economia e che l'opera di decoratori doveva inventare quella grande decorazione murale che nell'antichità non era mai esistita.

Nel 1879, poco distante dalla « Domus Flaviae » venne scoperta la casa di Livia, casa tipo dell'aristocrazia romana, che si mantenne simile dalla repubblica alla caduta dell'impero romano e che è, come tutte le case di Pompei, formata da un cortile, con il tablinio, il triclinio, la biblioteca aperti. Le pareti del cortile, come quelle delle varie stanze, sono letteralmente coperte di pitture, e coperti di pitture erano i soffitti ora perduti.

La distanza tra il carattere della casa privata degli antichi ed il carattere dell'edificio monumentale era, nell'epoca, quella stessa che noi vediamo oggi fra la casa e la chiesa.

Noi non sappiamo ancora se le basiliche romane del primo periodo fossero aperte o coperte nella navata centrale, ma il tipo della architettura escludeva, come nelle terme e nei palazzi imperiali, la pittura murale; e quando Leon Battista Alberti assicurò che la basilica cristiana fosse la trasformazione della basilica civile, scordò, ignorò che le prime chiese furono le case private adattate al culto, e che le chiese costantiniane ne vollero mantenere il carattere conservando la disposizione dell'atrio, dell'impluvio, del peristilio, del cavedio trasformato nelle navi, del triclinio trasformato in santuario, dell'exedra trasformata in coro.

Nelle grandi basiliche cristiane, nella exedra e sugli archi trionfali, s'introdusse la decorazione a musaico vitreo, e siccome la chiesa, ad imagine della

casa, non era coperta dalle volte ma dalle capriate e presentava nelle navi traverse, sulla nave centrale e nei muri periferici, grandi superfici da decorare, quando se ne ebbero i mezzi vi si eseguirono i musaici, ed in via economica le pitture. Le pitture a fondo d'oro sono una evidente imitazione del musaico, ed i fondi di polvere di lapislazzuli eran destinati a sostituire quel musaico azzurro di bell'effetto che ancora si vede nel summentovato catino del battistero di San Giovanni al Laterano.

Nell'attuale basilica di San Pietro fatta nel cinquecento ad imitazione delle grandi costruzioni antoniniane, la scultura vi rientrava come necessario elemento e la pittura vi ebbe una parte così secondaria che se la necessità del culto non l'avesse reclamati non vi vedremmo neanche la riproduzione dei quadri celebri. E non solo le grandi statue dei santi e dei papi declamatorie, movimentate, ne sussidiarono la solennità architettonica, ma l'unica rappresentazione che sia connaturata nella monumentalità dell'edificio, è l'altorilievo dell'Algardi, pala d'altare di carattere architettonico-parietale.

La chiesa costantiniana invece, derivata dalla casa, non solo la ricordò nelle suppellettili sacre, ma ne continuava la tradizione pittorica e le pareti liscie, senza modinature, furono interamente dipinte. La pittura in luogo della mitologia ricordava la leggenda dorata.

Santa Maria antiqua al Foro romano, dell'ottavo secolo, San Clemente al Celio dell'undicesimo ne sono

due esempi eloquenti, e sempre ad imitazione della casa, tutte le chiese dell'Umbria e della Toscana furono coperte d'affreschi e San Francesco ad Assisi, focolare del misticismo cattolico, è tutto letteralmente coperto di pitture, le volte, le vele, le pareti, lo spessore degli archi.

Il Vaticano casa imperiale dei papi, venne dipinto come una chiesa e senza questo fatto occasionale non avremmo avuto gli appartamenti di Nicolò V, di Alessandro VI, di Giulio II, nè la cappella Sistina che era l'oratorio privato del papa, e noi non avremmo avuta, per conseguenza, l'idea di quella pittura decorativa, che nacque per merito del Buonarroti e che visse fino al settecento una vita unica nella storia dell'arte, manifestazione assolutamente italiana.

Abbiamo veduto, parlando della iconografia, come nella chiesa cattolica la pittura murale fosse stata il commento appassionato delle anime. Con Cimabue, con Giotto, il poema della passione di Cristo e della vita di Francesco d'Assisi diventava tragico, con Masolino e Masaccio il primo rinascimento fioriva. Beato Angelico dipingeva le celle di San Marco come un immenso libro di preghiere, Filippo Lippi, a Spoleto, glorificava l'incoronazione della Vergine, Benozzo Gozzoli raccontava per le città italiche la bibbia e la leggenda francescana, Mantegna a Padova ed a Mantova ripristinava il gusto per l'antico; e mentre Ghirlandaio celebrava la bellezza fiorentina, Pinturicchio decorando con fasto insuperato l'appartamento Borgia,

rivestiva d'uno strano classicismo la dimora d'Alessandro VI.

Ma alla fine del quindicesimo secolo la pittura italiana era matura, quasi esaurita. L'architettura sospinta dall'urgere delle nuove aspirazioni si fece classica, e la decorazione doveva rifarsi su se stessa. La religione cattolica trasformata si magnificava nella tradizione romana, dal suolo dell'Urbe uscivano come reliquie i capolavori antichi santificati dal martirio e mentre i cristiani del nord, Erasmo di Rotterdam e Martino Lutero, vedevano risurgere l'idolatria, gl'italiani vi si trasfiguravano.

Allora tutta la ricchezza pittorica italiana pareva inadeguata alle idealità rinascenti; la vita si sentiva a disagio nelle volte romaniche e gotiche ed il fermento mistico che aveve palpitato per un sogno di giustizia, palpitò per un sogno di grandezza.

La pittura eminentemente popolare, affinatasi nel naturalismo e nella classicità, aveva indicato al di là delle costruzioni che la contenevano, ed i pittori che erano pure scultori, orefici e prospettici, prima ancora che i grandi architetti tentassero l'avventura classica, l'avevano rappresentata nei fondi dei quadri. Essi sospinsero con le loro invenzioni architettoniche i costruttori, ed indicarono precisamente al Brunellesco, all'Alberti a Bramante, costruttori di alto linguaggio, lo stile dell'edificio. Le costruzioni a volta che col declinare dell'impero erano esulate, tornarono a Roma importate dagli artisti papali e sulla volta della cappella Sistina l'Italia doveva scrivere la grande pagina.

La pittura per arrivare a sublimare se stessa così, aveva nell'Italia centrale formato il suo stile. Siena s'era spenta nel rispetto delle tradizioni, e l'Umbria dagli umili cominciamenti, sotto l'influenza di Siena stessa, sviluppava una grande scuola i cui campioni entravano in relazione diretta con i maestri toscani. Era il primo passo. Piero della Francesca già collaboratore di Domenico Veneziano, dalla primitiva rozzezza passava ad uno stile ampio ed energico; egli prospettico, anatomico, presentiva l'equilibrio decorativo classico, e Melozzo da Forlì, Luca Signorelli sono due grandi derivati da Piero.

Di Melozzo da Forlì, l'abside dei Santi Apostoli andò barbaramente distrutta, i frammenti conservati nella sacrestia di san Pietro sorridono per la primaverile nobiltà neo platonica ereditata da Michelangiolo, ma a Loreto, la cupola degli Angioli intatta, offre l'esempio completo dell'organismo pittorico decorativo italiano; figure librate nell'aria fra le architetture bianche.

Le opere di Luca Signorelli ci sono pervenute quasi tutte, e con lui a Loreto, ad Orvieto, il trionfo della grandiosità, il trionfo della nudità eroica, apparivano convinti della loro esistenza; la sostanza dell'arte era creata.

Allora Michelangelo, pittore, scultore, architetto, poeta, fece la sintesi ultima e tutte le arti furono per lui un'arte sola nell'intento, nel sentimento. Se si esaminano i disegni per la tomba di Giulio II, e la Sistina, si vede lo stesso spirito nell'una e nell'al-

tra creazione: nel monumento tutte le sculture sono situate nell'inquadratura architettonica come nella Sistina: nell'una e nell'altra opera, i nudi pare non abbiano spazio sufficiente per l'esuberanza della vita, e poco paese, poca flora, bastano a significare la terra e le piante. Con Michelangelo la decorazione italiana ritrovò, come l'arte greca, l'espressione della vita, e fu assolutamente antifloreale.

La pittura stentò secoli per concludere questa legge essenziale che trae il suo spirito nella rappresentazione del movimento umano. I fiorentini e gli umbri avevano cercato invano lo stile del paesaggio quasi preludendo ai giardini settecenteschi che furono come un'appendice delle architetture; ma il senso della scultura ricondusse la figura umana nel diretto dominio e l'esempio eloquente di questa liberazione si vede nella Sistina la cui decorazione fu compiuta dai due papi della famiglia della Rovere in due periodi ben distinti. I dodici quadri che compongono il fregio sono l'antologia pittorica del quindicesimo secolo; e se ciascuna di queste opere farebbe da sola la gloria di un edificio, tutte insieme si contraddicono. Come a Firenze Ghirlandaio disponeva la rappresentazione fra il pubblico dei contemporanei, come nei quadri Botticelli introduceva le sue enigmatiche figure in un paese convenzionale e le architetture antiche, come nella cappella Bufalini Pinturicchio si sforzava a rendere decorative le piante, come nei quadri il Perugino descriveva le sue figure in un scenario classicizzante, ma le dodici illustrazioni ornano l'edi-

ficio come ornerebbero un corale, sono espressive per ogni singola narrazione, ma mute per l'edificio.

E quando si alzano gli occhi dal fregio alla volta, si passa dal racconto al vaticinio. Nella gloria dei geni che coronano l'opera della creazione come un'onda di vita, si vede il nudo spirito umano costretto nell'unità architettonica, e l'indefinito, lo smisurato dell'anima, contenuto in una misura dell'arte. L'edificio è chiamato a rappresentare il poema, lo spettatore a viverlo.

Racconta Vasari che quando Francesco Francia ricevette il quadro della Santa Cecilia di Raffaello fu talmente meravigliato dell'opera, che umiliato nella sua presunzione cadde malato e poco dopo ne morì.

La storiella è una frottola, ma pare un simbolo. I pittori gloriosi della tradizione devono aver visto, tremando, l'audacia della generazione novella. Michelangelo, Correggio, Tiziano, forse senza sapere l'uno dell'altro, convergevano al di là del comune degli uomini; e nella improvvisa conquista significavano la trasformazione della fantasia popolare. A pochi anni di distanza Michelangelo dipingeva la cappella Sistina, Correggio la cupola di Parma, Raffaello la Madonna di S. Sisto, Tiziano l'Assunta.

L'arte dei primitivi crollava, e l'umanità s'accendeva in un fulgore favoloso, che si travolse nel Sacco di Roma.

La Riforma vittoriosa in Germania ed in Inghilterra, minacciosa in Francia ed in Austria, ricondusse il papato ai piedi dell'Imperatore, e se gl'italiani scontarono allora duramente la utopia della monarchia

universale, se nel concilio di Trento la Chiesa annunciò la tirannia sacerdotale sulle opere d'arte, gli artisti affermarono perfino nell'accademia nascente i diritti dell'individualismo e coi nomi di Michelangelo, di Raffaello, di Correggio, di Tiziano combatterono strenuamente per l'italianità classica.

I due libri, del cardinale Paleotti e del vescovo Molanus sulla iconografia sacra, apparvero invano per noi; i decreti del concilio di Trento resero sospette tutte le leggende, tutto il teatro religioso, tutte le immagini; uccisero nel Belgio ed in Francia la tradizione gotica, ma non poterono uccidere il rinascimento italiano che continuò nei barocchi.

Gli ultimi Michelangioleschi esausti, avevan ceduto alle idee novatrici dei manieristi e dei veristi, quando Annibale Caracci portò da Bologna l'idea dell'accademia e nella sala del palazzo Farnese cercò di riaccendere la tradizione delle leggi decorative.

Nasceva l'eclettismo e Roma sebbene sterile d'artisti, essendo il mercato dove si eseguivano e si trasportavano le opere degli artisti insigni, doveva cedere a questo concetto che riaccendeva la vita. Ma fra le idee bandite da Annibale Caracci il culto per Correggio era il germe vero. Correggio all'audacia degli scorci michelangioleschi univa la grazia e quelle stigmate della passione, della sensualità, che più tardi animarono Rubens, Boucher e Tiepolo; parlava un linguaggio d'esaltazione ed a Parma aveva iniziato la decorazione indipendente dall'architettura, fine a sè

stessa. I miti Caracci non supponevano che, cinquant'anni dopo, le volte tutte intere sarebbero state abbandonate alla libertà dei decoratori, i quali da principio le divisero in cassettoni, poi in grandi riquadri e poi le invasero tutte senza interruzione architettonica.

A Roma la gloria di Michelangelo dava una sorta di febbre, mano mano che la cupola vaticana s'elevava sul tamburro, la grandezza del Buonarroti premeva sulle coscienze come una esortazione all'audacia e Roma cedeva al barocchismo come ad un progresso.

Era il periodo nel quale si costruivano i più grandi palazzi, le ville sontuose, le chiese gigantesche. Il fasto esuberante favoriva l'improvviso irrompere delle rappresentazioni mostruose, a mezzo secolo dopo Michelangelo, Lorenzo Bernini ne raccoglieva l'eredità.

Subito dopo le prime opere del Bernini, lui ancora vivente, il barocco come un delirio pervase tutte le arti, ed il grande artista, circondato da discepoli e protetti, suggeriva i decoratori per la Chiesa del Gesù, Giambattista Gauli, per la volta del palazzo Barberini, Pietro da Cortona. Egli aveva creata l'arte del secolo e durante un secolo rappresentò nel mondo l'universalità del genio italiano. I sovrani se lo contendevano, i pontefici lo colmavano di ricchezza, d'onori, gli artisti lo veneravano come un essere sovrannaturale.

Prodotto dal Bernini era apparso Pietro da Cortona che fu l'inventore della pittura decorativa europea del seicento, e da lui derivarono Charles Lebrun e Luca Giordano.

Il momento fu critico ma la genialità italiana lo superò. La chiesa aveva sottratte tutte le pareti e la pittura, che nel cinquecento dalle pareti era salita alle volte come una prosecuzione, si vide abbandonata a sè stessa al di là della trabeazione.

Invano l'istinto inspirava d'inquadrare le glorie librate in aria; l'architettura s'era fatta docile ed inventava gl'inganni per favorire l'illusione ottica di una specie di panorama sotto in su.

Mansard nella cupola degli Invalidi costruiva due cupole e la prima a modo di schermo per illuminare le pitture della cupola superiore; Bibbiena, a Sant'Antonio di Parma, costruiva due volte una per simulare le finestre, l'altra per contenere una gloria dipinta, e la prima pittura decorativa dipinta dal Tiepolo agli Scalzi rappresenta gli angioli che sostengono gl'istrumenti della passione, illuminati da una finestra nascosta dall'altare.

Allora pure le volte dei palazzi, ad imitazione delle chiese, si aprirono e figurarono l'Olimpo; s'iniziava l'ultima espressione dell'arte rapida, che fu detta spensierata, alla quale Roma, centro dell'arte, non sapeva opporre che la fievole reazione di Andrea Sacchi e Carlo Maratta.

Era il periodo del massimo fervore della pittura decorativa, il ciclo della grande arte decorativa italiana, la pittura barocca, che da Michelangelo a Tiepolo si è definitivamente chiuso, senza possibile resurrezione; il più fantastico, il più bello, il più completo periodo decorativo che sia mai stato creato.

Ora che Genova e Milano, Napoli e Firenze, Bologna, Roma e Venezia per non dire delle altre città aprono le porte dei loro palazzi dove, dopo la chiesa, si riversava la foga irruente degl'imaginosi pittori, noi vediamo una maraviglia, una storia d'arte così strabiliante che, agli altri popoli è persino vietato di sognare.

I pittori del rinascimento avevano appreso nelle Terme di Tito, che erano la casa di Nerone, il gusto dei soggetti mitologici, ed Agostino Chigi aveva affrontato il problema della casa classica chiamandovi a collaborare tutti i grandi artisti d'Italia: Peruzzi, Sebastiano del Piombo, il Sodoma e Raffaello. Da Roma il gusto di quest'arte profana s'era sparso per tutta l'Italia. Correggio a Parma ne dava un esempio nel convento di S. Paolo, un altro l'aggraziato Parmigianino nella villa Fontanellato, con Giulio Romano il gusto fu trasportato a Mantova, e là, l'immaginazione dello scolaro di Raffaello, lasciava l'esempio d'un intero palazzo dovuto, dalla fabbricazione alle pitture, ad una sola iniziativa.

Da Mantova con Primaticcio, il gusto passò in Francia, preparò il terreno all'avvenire di Rubens, del Lebrun, alla italianizzazione dell'arte decorativa francese, ed a Maser, Daniele Barbaro, patrizio veneto, costruiva la celebre villa Palladiana che il Vittoria ornò di statue, e Paolo Veronese dipinse.

Chiunque abbia visitato l'edificio, rimane sorpreso vedendo come Paolo Veronese abbia compreso il senso classico della decorazione elaborato a Roma, assai

prima che avesse compiuto il viaggio nell'Urbe. Le volte a lunetta paiono inventate dai grandi maestri che facendo esulare le figure dei quadri propriamente detti, le condussero sul limitare delle architetture; e tutte le scene sulle pareti situate nel movimento architettonico, fra i riquadri caratteristici della nostra architettura, sono popolate dalle immagini partecipi insieme della bellezza scultoria e del calore della vita.

Durante il delirio dei seicentisti che finì nelle geniali aberrazioni del padre Pozzi, la villa di Maser rimase nel Veneto quale un'oasi della rinascenza, e si deve a questo esempio se l'ultimo dei grandi decoratori, Giovan Battista Tiepolo, lasciò le traccie più luminose del suo apparire.

Tiepolo, che succedette al Bernini nella fama europea, nato nel periodo declamatorio della fede esteriore, e nel periodo del naturalismo ebbe la virtù di comprendere e fare suo, così il senso prospettico del grande gesuita, il padre Pozzi, quanto l'equilibrio della decorazione italiana più genuina.

La sua figura di artista pare inverosimile. Egli nacque là dove il naturalismo aveva prolungata l'esistenza d'un'arte decorativa quasi spuria e per una strana vicenda il suo principale fascino fu appunto nella colorazione ridestata dalla luce solare che è una prerogativa dell'arte di paesaggio.

A poco a poco, dai colli Euganei e dai monti del Cadore, la pittura di paese era entrata tra le pietre della città e prendendo a soggetto le architetture creò

un genere schiettamente veneziano che vivificava con la luce del sole gli scenari candidi, ma scialbi, di Paolo Veronese. Nella grande Galleria del Castello di Windsor saranno esposti un centinaio di quadri di Antonio Canaletto, di Francesco Guardi, e molte figure sulle vedute di Canaletto sono dipinte dal Tiepolo. (Si sa che Tiepolo era imparentato col Guardi).

Tiepolo aveva nella comunione con i pittori lagunari vista la colorazione delle figure tra i riflessi dell'architettura e vi trovò lo spunto della sua nota decorativa.

Dopo il cinquecento, per oltre un secolo, non risparmiando nè lavoro nè genio, i pittori veneti s'erano indugiati alla ricerca del quadro decorativo, e se Rubens trasse di là, il suo tipo di decorazione, nè Tintoretto, nè il Bassano, nè Palma il Giovane, nè Rubens, nè Iordaens, crearono decorativamente nulla che si avvicinasse alla euritmia della scuola romana, od alla intuizione di Paolo. Il segreto della decorazione sta nell'architettura che la contiene. Melozzo da Forlì e Michelangiolo situarono per primi le figure vive fra le candide architetture e l'ultimo dei grandi decoratori, il Tiepolo, fu per eccellenza il pittore delle architetture.

Esaminate fra le collezioni d'arte, le pitture di Tiepolo appariscono viste con un occhio conformato differentemente, i colori stanno fra aria ed aria come scoloriti dal riflesso degli edifici e sono in certo modo l'antitesi della colorazione tradizionale dei veneti ottenuta con sovrapposizione delle velature; e questo

sentimento di colorazione meridionale che era apparso inconsciamente nelle decorazioni dei primitivi, che andò travolto per la introduzione della pittura ad olio, che fu intravisto dai decoratori napoletani, riapparve in Tiepolo maturato dal verismo dei pittori lagunari.

Per una alternativa inevitabile, ogni volta che le arti ripiegano sopra se stesse, si ritemprano nel naturalismo; ma ogni volta che la pittura decorativa tentava d'allearsi al paesaggio, violava le leggi che la costituiscono perchè l'arte sentimentale, sorta con Giorgio Barbarelli, nacque definitivamente armonica, indipendente e con finalità diametralmente opposte; ma per comprendere chiaramente questo lato essenziale delle due forme è necessario tracciare una rapida sintesi della pittura veneziana: parrebbe, a prima vista, che le mie stesse parole si contraddicessero.

* * *

Nel 1545, dopo reiterati inviti di papa Farnese, Tiziano si decideva ad un viaggio a Roma, dove il papa cercò inutilmente d'ingaggiarlo offrendogli l'ufficio del Piombo. Tiziano doveva nutrire una natural diffidenza per l'ambiente caduto nelle mani degli imitatori di Michelangelo, i quali a loro volta guardavano con diffidenza la sua permanenza in Vaticano.

Ma Michelangelo, il quale in molte occasioni aveva altamente lodati i ritratti del veneto, non mancò di render visita all'ospite di Paolo III, e lo visitava nell'appartamento in Belvedere accompagnato da Giorgio

Vasari. Vasari ci ha lasciata memoria della visita con questa narrazione:

« Andando un giorno Michelangelo e Vasari a vedere Tiziano in Belvedere, videro un quadro, che allora aveva condotto, una femmina ignuda figurata per una Danae, che aveva in grembo Giove trasformato in pioggia d'oro, e molto glie lo lodarono.

« Dopo partiti che furono ragionandosi del fare di Tiziano il Buonarroti lo commendò dicendo che molto gli piaceva il colorito e la maniera; ma che era peccato che a Venezia non s'imparasse da principio a disegnar bene e che non avessero que' pittori miglior modo nello studio.

« Con ciò sia, diss'egli, che se quest'uomo fosse aiutato dall'arte e dal disegno come è dalla natura per contraffare il vivo, non si potrebbe far più, nè meglio, avendo egli bellissimo spirito ed una vaga e vivace maniera. Ed infatti così è vero perciocchè chi non ha disegnato assai, e studiato cose scelte antiche e moderne, non può far bene di pratica da sé, nè aiutare le cose che si ritrarranno dal vivo, dando loro quella grazia e perfezione che dà l'arte fuori dell'ordine della natura la quale fa ordinariamente alcune parti che non sono belle ».

Che lo scritto del Vasari, geloso come Sebastiano del Piombo e Pierino del Vaga, di vedersi sfuggire l'occasione di larghe decorazioni sia esattissimo è dubbio, ma da alcuni incisi Michelangelo si sente, tanto più che per tutta la sua carriera di pittore si dolse

per ciò che i contemporanei gli rimproveravano: la deficienza di colore.

L'incontro del Buonarroti e del Tiziano ha, dal lato spirituale, un altissimo significato; i grandi ed operosi artisti sono i rappresentanti genuini di due princìpi d'arte diametralmente opposti e la cui fusione, tentata con ostinata perseveranza dai veneti, dagli eclettici, dai romanisti fiamminghi ha distratta la visione esatta dell'uno e dell'altro principio.

Uno dei due maestri, Michelangiolo, aveva portata la sua attenzione sulla forma chiamandola ad esprimere l'anima; l'altro, Tiziano, aveva esaltata la bellezza fino alla deità, facendola respirare nella vita.

Classici erano l'uno e l'altro, ma uno aveva rinunciato al fondo per le sue figure, ed un albero, una rupe erano il sostegno simbolico, il piedistallo sufficiente a contenere l'azione del dramma; l'altro, in tutte le opere, anche in quelle dove la bellezza nuda ne era l'argomento, basava l'armonia sulla luce e sul colore svolgendo italianamente le leggi di quella pittura realista che i fratelli Van Eyck avevano creata nel Nord.

Il paesaggio per l'Italia centrale fu un accessorio decorativo che con Michelangelo sparì, per i Veneziani un argomento. E se la raffinata cultura italiana alimentava a Venezia il gusto della bellezza umana, le Veneri di Giorgione e di Tiziano sono più strettamente parenti della Eva di Van Eyck che della Venere statuaria. Venezia è il punto d'incrocio delle due idealità: la nordica e la mediterranea; e se l'arte veneziana concepì

il quadro moderno dalla forma ellenizzante, distrasse il senso della decorazione mediterranea concepito esattamente dall'Italia centrale.

Eppure fu proprio Venezia che protrasse la decadenza delle arti decorative. Per un bisogno mai assopito dello spirito italiano, Venezia ne alimentò l'esistenza per mezzo delle assidue ricerche, e sedusse i fiamminghi ed i francesi, perchè, mentre le altre scuole eccedevano nel manierismo, manteneva elevate le risorse del naturalismo.

Venezia con orizzonti non sicuri conservava, un'apparente freschezza decorativa. Iacopo Robusti aveva ereditata la frase di Sebastiano del Piombo — disegno di Michelangiolo, colore di Tiziano — ma il genio del Tintoretto si sarebbe ripiegato nello scoraggiamento che invase Sebastiano Luciani, se, con opposte vicende, il naturalismo non avesse redenta la sua personalità.

La prima tradizione di un'arte grande e caratteristica si era chiusa a Venezia con Giovanni Bellini. Egli compendiò il senso della sentimentalità veneta così completamente che le reminiscenze umbre, o toscane, o padovane, sono appena destinate a soddisfare la curiosità dell'erudito; ma dalla scuola del Bellini si formarono alla fine del quindicesimo secolo un numero di allievi i quali, con progressivo ascendere di tendenze, toccarono con Palma e Giorgione un orizzonte affatto nuovo.

L'apparizione dell'arte nordica aveva prodotto in

Italia un movimento di sorpresa e di fanatismo, dal quale i paesi, nei quali la tradizione non era solidamente ferma, furono sconvolti; ma là dove l'antica razza mediterranea, leggermente modificata dall'invasione, aveva nella sussistente tradizione e nello studio dei monumenti ritrovata la via dello sviluppo artistico, non potè in nulla modificare le attitudini.

Le condizioni speciali di Venezia, l'umidità che rende tutto colore, il mare Adriatico dalle molli ed intense irradiazioni, l'influenza dell'arte orientale, disponevano l'animo dei veneti ad intendere questa manifestazione; Giorgione e Tiziano ebbero così la visione d'un'arte fresca basata sul dominio della luce e gettarono quelle leggi che ancora oggi, immutate, limitano il carattere delle opere d'arte indipendenti.

Essa fu un'arte di paese, ed il sentimento profano della risurgente mitologia ne nobilitò la significazione. Ma invano il Duca di Ferrara domandava a Giovanni Bellini l'esecuzione di quel baccanale col quale quadro il glorioso maestro voleva contendere con i giovani allievi. L'opera rimase incompiuta, e rimase come una prova dell'anima giovanile di Giovanni Bellini, sensibile, quando la rotta dell'arte s'era orientata diversa.

I quadri di Giorgione degli Uffici, del Seminario, della casa Giovanelli, di Budapest sono i primi esempi di paesaggio italiano; Giorgione è il cardine della pittura lirica di paese ed è l'esempio occasionale che determina il declinare della prima tradizione veneziana.

La vita del caratteristico pittore fu breve; Palma e Tiziano ne ereditarono il senso, ma Palma, ancor lui, moriva relativamente giovane e la lunga e laboriosa vita del Cadorino doveva presiedere a tutte le fasi del movimento come ne fosse il rappresentante universale. La sua esistenza armoniosa si riflette in tutta la produzione che di buon'ora, fin dal quadro giovanile l'« Amor sacro e profano », afferrata l'idea giorgionesca, ne divenne l'esponente. Gli affreschi eseguiti da Tiziano insieme al Giorgione al fondaco dei tedeschi sono miseramente periti, gli affreschi di Padova dal colorito vigoroso sono più quadri che decorazioni ed il San Cristoforo sulla scala del Palazzo Ducale è un mediocre affresco. Le leggi della decorazione non erano evidentemente nel pensiero dell'arte nuova che sconvolgendo pure le esemplari ed ordinate conversazioni di Giovanni Bellini poneva sugli altari la foga del colore. Disgraziatamente noi non possiamo seguire Tiziano in tutte le opere decorative perchè gl'incendi hanno distrutto un numero considerevole di queste opere: le grandi tele del palazzo di città a Brescia, la così detta battaglia di Cadore del palazzo Ducale; ma nella sacrestia della Salute sono tre dipinti, già destinati a Santo Spirito, che sono le prime pitture viste sotto in sù alla maniera di Correggio eseguite in Venezia.

Queste pitture hanno perciò una singolare importanza; sono gli esempi ai quali si inspirarono Tintoretto e Paolo Veronese; ma che pure lasciano in una

indicibile freddezza. Certo freddi non lascia il quadro della presentazione del Tempio, oggi ripristinato sulla parete originale, ma dal lato decorativo, non è decorazione, cosicchè si è disposti a scusare coloro i quali, tolta la tela dal luogo, v'aggiungevano i vuoti lasciati dalle porte e ne facevano un quadro.

Tintoretto, intravedutane la povertà, provò con le luci, gli scorci, lo studio delle antiche sculture e delle sculture di Michelangiolo a piegare lo stile della pittura verso la grandiosità romana, ma con lui incominciò la lotta fra la pittura d'ambiente che voleva diventare decorazione e lo stile che imponeva di superare la vita; lotta impari che durò più d'un secolo e che, se fece eccezionalmente produrre mirabili frammenti, non produsse nessuna decorazione organica.

La frase di Sebastiano: — disegno di Michelangiolo, colorito di Tiziano — divenne una legge e fu una legge senza base. Tiziano non aveva nessun bisogno del disegno di Michelangiolo, Michelangiolo non aveva nessun bisogno del colorito di Tiziano.

Dell'agonia della decorazione veneziana si deve essere accorto lo stesso Tiziano quando all'esordire di Paolo Veronese si schierò fra gli ammiratori ferventi. E quando Sansovino, finita la sala della Biblioteca, destinò la vôlta ad essere affrescata, Tiziano premiò, sollecitò i voti per il giovane decoratore.

Forse il plauso pel Veronese era in parte dovuto allo strascico delle gelosie contro l'estinto Pordenone, prototipo di Rubens, che a Treviso, a Castel Collalto,

a Villanova, a Cremona ed a Venezia stessa aveva coperte le mura con delle decorazioni calde, abbondanti, sebbene ineguali, ma è certo che a Venezia con Paolo Veronese appariva per la prima volta la vera indole della pittura decorativa.

Le più favorevoli combinazioni facilitarono lo sviluppo del Veronese. Figlio di una famiglia di artisti, aveva formato se stesso nella lucida armonia della scuola paesana che si collegava allo stile giottesco, e che con Francesco Torbido e Domenico Ricci aveva subìti gl'influssi della scuola romana. E quando Daniele Barbaro, artista pure lui, invitava Paolo Veronese a decorare la villa di Maser, l'arte decorativa italiana si riposò con tre nomi splendenti di classicità: Palladio, Vittoria e Veronese.

Dopo la morte di Paolo, fra i fiacchi prosecutori, fra gli imitatori di Tintoretto, il senso della decorazione si spense, e mentre a Roma con i barocchi esuberante accumulava tutti quei materiali che dovevan servire a Tiepolo, a Venezia coi tenebrosi pittori, spariva.

Ed allora che la pittura veneta si rifaceva nel verismo, quando laboriosamente si ribattezzava nell'osservazione del paesaggio, l'arte decorativa risurse, ritrovò la sua indole e si fortificò di un imprevedibile merito, divenne l'arte di Giovan Battista Tiepolo, la cui pittura aveva ricevuto il salutare lavacro dei lucenti vedutisti lagunari.

Fu Tiepolo uno scolaro del Lazzarini?

A prima vista niente sembra più incompatibile che la saggezza del maestro e l'andatura disinvolta dello

scolaro; forse dal Lazzarini il Tiepolo ereditava il concetto logico delle arti, perchè nella intelligenza del Tiepolo c'è sopratutto l'ordine; e l'arte, per essere efficace, ha un'assoluta necessità della logica. Dopo le prime pitture agli Scalzi, dopo aver dipinta la chiesa dei Domenicani, decorando il palazzo Labia il Tiepolo trovava con esatta proporzione l'equilibrio fra le scene melodrammatiche e le nobili architetture. Pare di vepere Paolo Veronese rifatto nella naturalezza, nella fluidità della pittura riflessata dall'aria aperta; e Tiepolo pare il primo dei luministi moderni. Ora vivificare tutto ciò se non accade per insegnamento, accade per conoscenza esatta della tradizione.

Il successo del Tiepolo fu incontestato, e prima di vederlo partire per Würzburg e per Madrid le città dell'alta Italia si disputarono l'opera sua. Morto, l'abbandono in cui fu lasciata la sua memoria fu una comprensibile ingiustizia; con lui si volle condannare tutta la decorazione italiana nata da Michelangiolo vivificata nel seicento, illuminata dal suo genio riassuntivo. Con lui si vollero condannare invano tre secoli di pittura murale barocca che è, come ho detto, la più bella, la più grande, la più italiana decorazione, morta definitivamente con Tiepolo e che non risurgerà mai più.

Al momento che tutto il vecchio regime d'Europa si sfasciava, si sfasciava pure la tradizione delle arti. Tiepolo avevarie pilogato e vivificato il senso della decorazione murale e ad onta del lavorio assiduo affannoso di tutte le scuole d'Europa, nulla si è

raggiunto di più significativo dell'opera dell'ultimo decoratore italiano.

La pittura di Tiepolo affascinava tutti gli stranieri contemporanei, ma su loro il Tiepolo non poteva esercitare nessuna influenza; essi non possedevano nè una architettura convinta di classicità come quella italiana, nè una tradizione letteraria egualmente convinta. Boucher, Cochin, Fragonard tornavano in Francia portando il ricordo di tutti i barocchi italiani, Tiepolo compreso, ma non potevano con giustezza comprenderlo nel quadro storico dell'arte, ed oggi solo che la larghezza, direi la classicità della coltura, si generalizza, la sua grandezza emerge. Allora, in Francia dipingeva Watteau. Alle dame imperiose e sensuali del Lebrun succedevano le donnine gracili, svelte, ardenti del nuovo regime, e le feste galanti rievocavano lo spirituale libertinaggio di Giorgio Barbarelli in un paesaggio sentimentale trasformato da quello del Poussin e del Rubens. L'Accademia stimò Watteau artista così completo da negargli la pensione per un viaggio in Italia, ed una volta tanto l'accademia vide giusto e rispettò la visione di quell'artista che inventava la pittura per i raffinati salotti francesi. Ma tutta l'arte d'Europa passando per Venezia e Roma s'imbastardiva e le scuole d'arte istituite dalle nazioni a Roma cominciavano intorno alla essenza della decorazione un ufficio critico, uno spirito di protesta, che dimostrò chiaramente il loro disagio di trovarsi in Italia.

Tutti gli artisti stranieri credevano di giustificare

la loro presenza nell'Urbe con lo spirito della demolizione, negando una parte di quello che venivano ad apprendere. Mengs indicava Raffaello e Correggio, David le spoglie dei Musei, i cosidetti « puristi » tedeschi Raffaello e Giotto, Ingres Raffaello e Poussin, gli inglesi i preraffaeliti, Baudry l'epilogo del cinquecento; e noi italiani, che dopo gl'inauditi sforzi del sei e settecento, subimmo una stasi, abbiamo guardato invano se la luce meridiana si fosse accesa a nord, ad ovest, ad est.

Ai primi dell'ottocento lo spettacolo che presentava Roma artistica era nuovo. Il mecenatismo privato era morto, la chiesa romana non aveva idee grandi da propugnare, tutti sentivano che la vecchia arte era esaurita e le colonie d'artisti stranieri si sforzavano per ereditare la rinomea dell'arte italiana.

E se incominciavano allora le peregrinazioni nella Grecia e nell'Italia meridionale in cerca dello stile, se vennero studiati i templi della Sicilia e di Pesto, Roma era diventata l'agone delle nuove idee, e fu in questo ambiente che Luigi David, allora pensionato, concepì il quadro degli « Orazii » che, a giudizio dei contemporanei, riapriva la tradizione greca.

Notate il controsenso: David per rifare il quadro greco illustrava dei soggetti romani e conosceva così poco l'architettura che nel fondo degli " Orazii „ simulava le colonne doriche a sostegno dell'arco come si vede nella basilica eudosiana di san Pietro in Vincoli eretta sette secoli dopo gli Orazii di Livio.

L'emozione suscitata a Roma per il quadro del

David fu enorme; il movimento scultoreo iniziato dal Canova favoriva le idee novatrici del pittore, ed allora anche in Italia nacquero pittori pseudo-classici quali l'Appiani di Milano, il Landi di Piacenza, il Camuccini di Roma. Ma la decorazione languiva e se l'Appiani decorava con fregi la regia di Milano, se Luigi e Francesco Sabatelli compivano a Firenze la sala della "Iliade„ la fede sulla necessità della decorazione erasi spenta.

A Roma Napoleone I aveva incaricato Marziale Darù della trasformazione del palazzo del Quirinale in residenza imperiale; dovevasi allora iniziare un movimento decorativo che caduto l'impero non ebbe seguito e fra gli altri doveva collaborare Giovanni Ingres.

Ma fra tutti i pittori napoleonici di Francia, il solo Pietro Prudhon, formatosi sugli ultimi settecentisti, dimostrava un senso logicamente decorativo e presentiva la necessità della composizione sul tipo del bassorilievo. Il barone Gros incaricato da Napoleone I di dipingere la cupola del Pantheon a Parigi, imaginava una composizione completamente barocca; ma, in quest'ordine d'idee, nessuno compiva a Parigi decorazioni così fresche come quelle che Francesco Romanelli dipinse nella grande galleria del palazzo Mazarino e nelle quattro stanze di Anna d'Austria al Louvre. Francesco Romanelli era stato raccomandato al grande ministro da Lorenzo Bernini, e lasciò un esempio mai superato dai più completi decoratori francesi.

Come reazione, nel periodo romantico francese, si tornò alla composizione di tipo tizianesco-rubensiano e nella

chiesa di San Sulpicio e nella biblioteca del palazzo Borbone, il Delacroix eseguì delle pitture che non sono nè vero quadro nè vera decorazione, e che, a parte il merito intrinseco del pittore, ricordano le visioni dei barocchi d'Italia che il Delacroix conosceva traverso le acqueforti eseguite dal Fragonard per incarico dell'abate Caylus.

Intenzione di stile ebbero invece le tele dello Ingres, la "Morte di Stratonica„, l'"Apoteosi di Omero„, " Il voto di Re Luigi „, il " Cherubini coronato dalla Musa „; e questi quadri indicano i conati dello stile decorativo francese. Si deve a questi esempi se il De la Roche poteva dipingere il fregio della Exedra della "École des Beaux-Arts „ dove in una specie di " Disputa del Sacramento„ e " Scuola d'Atene „, rappresentò la conversazione di tutti gli eroi dell'arte, presieduta dai geni della Grecia classica.

Derivato dall'Ingres, Flandrin anima religiosa, dipinse a saint Germain au Prai con sentimento arcaicizzante, e contemporaneamente, Paolo Baudry, autodidatta, si educava al culto della italianità decorativa. Pensionato a Roma studiava la decorazione dal cinquecento al Tiepolo.

Baudry volle essere un epigone ed il suo sentimento somigliò per affinità a quella parvenza di scuola di decorazione derivata dal Rosso e dal Primaticcio e che si disse di « Fontainebleau ». Baudry chiamato dal Garnier a decorare il « Foyer » dell'Opera dipinse all'encausto dei lunettoni nei quali, come nel rinascimento

rappresentava figurazioni delle arti, della poesia, della musica. Se una cosa mancò a questo geniale epigone fu l'occasione d'un grande ambiente che venisse abbandonato tutto alla sua fantasia.

L'andamento, la foga decorativa del Baudry, conquideva gli artisti che come lui erano stati chiamati a dipingere le altre pareti dell'edificio teatrale; Boulanger e Delanay, concordi, formarono una specie di ecletticismo che parve destinato a trasportare in Francia il soffio della maturità italiana.

Ma fu una meteora; con le decorazioni del Pantheon incominciava a Parigi un periodo di confusione inevitabile al quale non potevano essere estranei i progressi della contemporanea pittura di paesaggio.

Si risollevava così il vecchio problema precinquecentesco nella nazione che non l'aveva avuto e le nuove pitture vi si contaminarono. Vicino alla cupola del Barone Gros finita sotto la Restaurazione, dopo che Ernesto Hebert ebbe concluso con un mosaico, imitante quello di sant'Agnese a Roma, il catino dell'abside; a volta a volta, Le Blanc, Levy, Bonnat, Chässerieu, Puis de Chavannes, Detaille, arricchirono gl'intercolunni di tante tele, inventandovi tante rappresentazioni storiche. E si videro allora entrare nello stesso edificio le più disparate tendenze, le pareti del tempio nazionale divennero una specie di mostra, l'antologia della pittura contemporanea francese, la quale antologia non aveva, neanche come il fascione della Sistina, il pregio dell'unità.

L'istesso fatto si doveva verificare all'Hôtel de Ville, alla Sorbonne, ovunque i quadri o veristi o fantastici tentavano di diventare decorazione, e negli artisti francesi rinacque necessariamente l'idea della conquista delle forme monumentali e stilistiche.

Nelle enormi tele del municipio di Tolosa Jean Paul Lorrain cercò di rendere ornamentali i dipinti componendoli ad imagine di miniature del periodo postgotico. E con movimento parallelo geniali pittori francesi hanno tentato di creare delle pitture d'interno che ricordassero quando il ricamo arcaico, quando l'arazzo, quando la pagina corale, quando il musaico; e moltissime delle attuali forme di decorazione tedesca, come le decorazioni del Klimpt di Vienna, del Klinger di Lipsia, dello Herler di Monaco hanno la loro origine nel fervore delle ricercatrici menti francesi contemporanee.

Il merito principale dei francesi è di non avere rinunciato a nessuna delle forme elaborate traverso la storia, e se a volta a volta vediamo riapparire in loro, inaspettatamente, o lo stile dei mantegneschi, o quello dei raffaeleschi, o quello dei tiepoleschi, con l'idea di farne rivivere la grazia estetica, Parigi è stata per questo ininterrotto spirito il focolare più ardente della cultura decorativa odierna.

Puis de Chavannes volle togliere alla pittura decorativa il carattere di suppellettile, renderla necessaria a quelle pareti che intendeva nobilitare costringendole ad esprimere un'idea; e le sue pitture della vita di

santa Genoveffa al Pantheon, le sue decorazioni al museo di Amiens, all'Hotel de Ville a Parigi, alla « Sorbonne », il suo dipinto « Bois sacré » che rappresentano lo sforzo più intenso dell'arte contemporanea verso una pittura di stile, sono da noverarsi fra le più belle creazioni dell'arte moderna. Ma può l'arte decorativa consentire una idealizzazione che spesse volte è separata dallo stile architettonico dell'edificio seppure non è un controsenso, essere una illustrazione di stile fine a se stessa ?

È difficile determinare quale sia l'archittetura moderna, dire se essa sia lo stile goticizzante inglese o quello floreale francese, lo stile schematizzante tedesco o quello bizantineggiante russo. Parlando del primo rinascimento facevo notare come Signorelli, Perugino, Lippi, Pinturicchio, Melozzo, inventassero e progettassero nei loro sfondi dipinti quegli edifici classici che preludevano l'avvenire dell'architettura prima che i grandi costruttori lo tentassero. Possiamo noi attendere che la moderna pittura decorativa preveda e rappresenti un carattere dell'architettura moderna? È difficile assicurarlo ma nulla è più probabile.

La pittura francese intanto, come un ago magnetico, ha intesa la nervosità del movimento di ricerca, e molte aberrazioni dell'ultima pittura parigina devono spiegarsi nell'affannoso desiderio di districarsi dalle inevitabili convenzioni decorative, per render l'arte riflessiva sul suo essere.

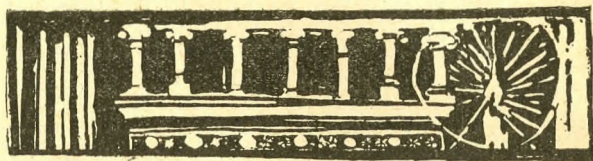
La maggior parte di questi tentativi fallirono per

mancanza dell'atmosfera vitale, pel fatto stesso che uomini d'ingegno sentivano la necessità di presupporre alla loro arte decorativa un ambiente d'eccezione. Forse qualche cosa di vitale nasceva dal movimento inglese che volle trasformare la vita moderna secondo alcune concezioni germogliate dal preraffaelismo, il cosidetto estetismo « liberty », che cercò costruire l'ambiente famigliare con date stoffe, date vesti, dati libri, parati, mobili, oggetti d'uso. Il movimento fu inteso ed imitato in Francia, in Germania, svegliò l'architettura in Austria ed in Russia.

Questo della decorazione dunque è diventato un problema essenziale e noi italiani, distratti da un divenire affannoso, dal triplicarsi in un secolo della popolazione della penisola, siamo incapaci così di comprendere il nostro passato, come di farci un razionale carattere estetico contemporaneo.

Credemmo di apparire moderni imitando qua e là degli stranieri, e facemmo ridere alle nostre spalle. Intanto la pittura sacra monumentale, sbadigliando, moriva.

Fracassini, Grandi, Mariani, tentavano a san Lorenzo fuori le mura la inevitabile serie di quadri a forma di fregio; Coghetti, Podesti, Mantovani, Consoni, Seitz galvanizzavano le viete forme delle pale d'altare, dei musaici, delle pitture parietali; il Vaticano era diventato sordo al linguaggio delle arti. E quando Francesco Podesti ebbe la non invidiata fortuna di decorare con uno stile pseudo-raffaelesco

la stanza prossima all'appartamento di Giulio II e di Leon X, commise uno di quegli imperdonabili errori della cui gravità, oramai, il Vaticano ignorava la portata.

NOTA ALLA LEZIONE VI

IL PANTHEON
E LA CHIESA DI S. PIETRO A ROMA.

Questa nota poteva apparire alla fine del capitolo sulla iconografia, perchè in quella lezione si parla diggià della trasformazione dell'architettura delle chiese cattoliche con quella romana del periodo antoniniano. La nota appare ora, necessaria, al seguito del capitolo sulla decorazione, per meglio chiarire il concetto dell'architettura del pieno cinquecento.

La vera misurazione degli edifici romani, e la vera resurrezione dell'architettura classica romana, non è opera del primo rinascimento. Forse lo stesso Filippo Brunelleschi, a differenza di quanto hanno asserito i suoi biografi, mostra con le opere di derivare dai tardi edifici romani locali, massime il Battistero fiorentino, e dall'architettera lombarda modificata nell'abilità costruttiva di quella ogivale.

I mirabili edifici romani, i resti delle terme e delle basiliche, influirono ed informarono il secondo periodo del rinascimento, e, sua prosecuzione logica, l'architettura barocca.

Agli architetti della rinascenza mancò il senso critico dei periodi delle arti, senso che noi, oggi, in seguito alle vaste esplorazioni scientifiche, possediamo intero ; di più confusero l'architettura romana del primo secolo con quella del terzo ed anche del quarto secolo.

Fortunatamente per la loro attività, non conobbero affatto l'archittura greca.

Per opera dell'architetto Chedanne (1881) gli studi intorno alla costruzione della cella del Pantheon avvenuta sotto Adriano sono completi. Un dubbio è rimasto sull'autenticità del portico che, sebbene porti nel fregio il nome di Marco Agrippa, alcuni vorrebbero dovuto ai restauri ricordati da una lapide del 202 del-

l'era volgare. Il dubbio è vano. Ricostruire un portico con sedici monoliti di granito d'Assuan, anche sotto l'impero di Severo e Caracalla non era impresa leggera e sarebbe stato un vanto degli autori, i quali avrebbero sostituito il loro nome a quello del congiunto di Augusto. Per lo stile dell'architettura poi, il coronamento del portico del Pantheon è simile al cornicione del tempio di Marte Ultore.

Quando al tempio di Agrippa venne aggiunta la cella rotonda, le pareti dell'edificio anteriore vennero tagliate a ridosso delle nuove mura, sulla trabeazione e perfino sulle mensole. Portico augusteo e cella adrianea rimasero però come due separati edifici, mal fusi insieme. Questo può controllarsi facilmente dai viandanti che sostino ad osservare il Pantheon sulle vie laterali.

Una specie di copia in piccolo del Pantheon venne costruita sul finire del terzo secolo da Massenzio, in onore di Romolo figlio suo, sulla via Appia, in prossimità del circo che porta il suo nome.

Il tipo della Basilica cristiana ruppe la tradizione architettonica imperiale che, creata dai Flavi e dagli Antonini, durò fino alle costruzioni di Massenzio, fino alla elevazione della colossale Basilica che prese il nome del suo vincitore Costantino Cloro, e tornò, per le Basiliche cristiane, volutamente, alla costruzione dei templi italici senza volte. Ebbe in più le navi laterali displuviate all'esterno, ma ritornò al fastigio ed al frontone che le basiliche romane non ebbero mai.

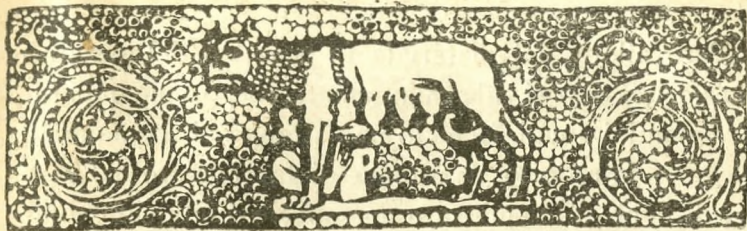
Questa nota intende di spiegare la genesi del nuovo San Pietro, che, risuscitando la tradizione costruttiva dei romani, si contaminò, involontariamente, a similitudine del Pantheon espressione di due distinte epoche imperiali. Si comprenderà così, ancor meglio, perchè nelle decorazioni murali interne escluse i musaici del primo medio evo, non comportò la nuova pittura decorativa italiana, e risuscitò invece la statuaria decorativa del secondo secolo. La policromia marmorea del nuovo San Pietro fu completamente inspirata alla policromia interna del Pantheon che è l'esemplare mirabile della sontuosità architettonica romana pervenuto a noi quasi intatto.

Il Pantheon trasformato in chiesa cattolica, doveva avere sulla

ricostruzione di San Pietro una inevitabile influenza e, ad onta delle innumerevoli varianti avvenute sul progetto di Bramante, ancor oggi gli somiglia. A parte l'idea michelangiolesca, nuova, d'innalzare la cupola ogivale sulle volte termali, pare che fin dall'inizio dei lavori la fabbrica di San Pietro volesse costringersi alle linee che caratterizzano la contaminazione del Pantheon, avere, a sua similitudine, il frontone prostilo addossato alla rotonda. Il disegno ne nacque spontaneo. Esiste una incisione di Giovan Battista de Cavalleris la quale rappresenta una processione papale durante il Giubileo del 1585, e vi si vede l'atrio, la facciata costantiniana, non ancora demoliti, e la cupola michelangiolesca elevata fino al tamburro. L'associazione dei due edifici, l'uno rettangolare a timpano, l'altro circolare addossato e costruito sul corpo centrale dell'antica chiesa, presenta l'istesse particolarità esteriori del Pantheon quale oggi si vede.

Per genio istintivo il nuovo San Pietro, internamente ed esternamente, risuscitò i caratteri dell'architettura imperiale precostantiniana e non senza ragione gli studiosi tedeschi, volendo indicare lo stile dei templi romani di Baalbek, lo chiamarono « Römische Barok ». La parentela di quel gruppo di monumenti con il solenne barocco seicentesco è così impressionante, che le exedre della grande corte basilicale, le pareti interne del tempio di Bacco, le decorazioni dei propilei del Vaticano siriaco paiono come ideate da Michelangiolo, dal Bernini, da Pietro da Cortona.

VII.

SUL VALORE ECONOMICO DELLE BELLE ARTI IN ITALIA

Il 26 Giugno del 1912 in un modesto locale concesso dal Municipio romano, alla presenza del Sindaco, del Sottosegretario della Pubblica Istruzione e di quelle intelligenti Signore che favorirono l'iniziativa della « Società Nazionale degli Insegnanti del Disegno », venne inaugurato un modestissimo museo detto « Museo Didattico dell'Insegnamento del Disegno ».

— Cosa sarà — si domandavano gl'invitati — questo « Museo » ? — Era ben poca cosa ; una raccolta dei disegni eseguiti dagli alunni nelle varie scuole d'Italia, atta a dimostrare come veniva impartito ai fanciulli quest'insegnamento. Alla raccolta iniziata venne promesso l'interessamento del Ministero della Pubblica Istruzione che, anno per anno, avrebbe fornito il materiale per commentare i progressi desiderati ; ma al solito le promesse fallirono, e la guerra travolse tutto.

Però allora, dal materiale in possesso del nascituro museo, una cosa si vide chiaramente, che, tranne quei rari insegnanti i quali facendo uno strappo ai regolamenti, avevano introdotto il sistema di far copiare dal vero, per disegno s'intendeva o una specie d'intarsio geometrico, o un ricamo fantastico, od una ferrea ornamentazione pseudo-classica. Non si sospettava neanche che il disegno, come elemento educativo, deve dar modo agli scolari non solo di ritrarre il mondo esteriore che li circonda, ma di manifestare quello interiore che essi presentono.

In Inghilterra, in Germania non è così. Per quattro anni io fui insengnante nella scuola di Belle Arti di Weimar, ed essendo il più giovane dei professori venni incaricato di sorvegliare la così detta «classe d'antico» dove gli studenti devono dar prova di saper ritrarre dai calchi e dal vero. Ebbene, di tutti coloro che venendo dalle scuole secondarie o dalle università si presentarono a subire la prova, nessuno compì l'anno regolamentare, perchè tutti più o meno bene, sapevano disegnare ed interpretare i modelli.

Durante questo mio professorato tedesco, conducevo spesse volte i miei allievi a dipingere in campagna ed una volta assistei ad una scena che mi rimase indelebilmente impressa. Un maestro elementare aveva pure condotta la sua scolaresca sulle rive dell'Ilm, là faceva lezione di botanica e mentre spiegava la famiglia degli esemplari che vi vegetavano, faceva disegnare agli allievi le forme caratteristiche delle foglie, le ramificazioni dei fusti.

Io dovetti pensare ad una mente tedesca, che fu in molti lati simile alla mente indagatrice di Leonardo da Vinci, al « Genius loci », a Wolfango Goethe.

Sempre durante questo mio professorato tedesco, ebbi occasione di assistere ai saggi ed alle esposizioni annuali del « Seminario », ossia delle scuole normali, la cui istituzione, in tutta la Germania, si deve al Froebel ed al Pestalozzi, ed allora, con mia viva meraviglia, constatai come ai maestri non solo s'insegni la musica ed a suonare un istrumento, l'« armonium » od il violino, ma come tutti vengano istruiti nelle arti del disegno e come tutti sappiano le nozioni rudimentali delle costruzioni greche, romaniche e gotiche.

Io assistevo a queste feste scolastiche con un vivo senso d'invidia, perchè in nessun paese come in Italia sarebbe necessario venissero impartiti simili rudimenti delle arti. Non c'è nostro paesello che non conservi opere significative di architettura, per non dire delle altre arti, ed in questa nostra patria non solo si elaborarono alcuni tipi della più bella architettura greca, ma dopo le costruzioni etrusche, romane, bizantine, lombarde, si eressero nel Lazio, nelle Puglie, nella Sicilia, negli Abruzzi monumenti gotici del periodo iniziale. In tutta la penisola poi e nella Sicilia, il Rinascimento, il Seicento, il Settecento dettero nelle chiese, nei palazzi e nelle ville quegli esempi vitali di costruzioni moderne, a spese delle quali vive oggi tutto il mondo civile.

Mano mano che le comunicazioni rendono acces-

sibili i luoghi romiti, mano mano che lo studio scientifico penetra nelle plaghe ancor chiuse all'indagine della critica storica, ci aspettano delle sorprese. Pare che in Italia siano convenute tutte le idee per essere elaborate, e le traccie di questo glorioso cammino sono così sparse, che si rende strettamente necessario far penetrare dovunque l'idea che qualche cosa di assai religioso da conservare esista dovunque.

Questo mio scritto è uno studio a tesi e la tesi è che due virtù hanno salvata l'Italia, all'inizio della sua redenzione, dal fallimento economico: quella dei valorosi operai che, presi gli utensili del loro mestiere hanno varcato l'Oceano offrendo il valore del proprio lavoro, e quella che emana dai monumenti delle arti che richiama in Italia un flusso inestinguibile di visitatori.

L'emigrazione è un fenomeno destinato a sparire o ad essere politicamente incanalato, ma il culto delle arti è frutto spontaneo della civiltà stessa, ed a questa spontaneità noi dobbiamo la nostra salvazione che cominciò quando ancora l'emigrazione non aveva assunte le proporzioni imponenti che prese in seguito.

Mi permettano i lettori un breve quadro delle finanze del Regno d'Italia, dal suo nascere, il quale non è che un sunto delle vicende che tutti conoscono, ma che qui cade opportuno ricordare.

L'anno 1860 segnava l'unificazione del Regno ed apriva la « via crucis » della finanza italiana. I debiti contratti in quell'anno nell'Emilia, in Toscana, a Napo-

li, in Sicilia sommarono a 37 milioni di lire, ed il bilancio del 1861, prevedeva un disavanzo di 267 milioni che nell'aprile salì a 271. Il Bastogi, allora ministro delle finanze, propose d'inscrivere nel Debito Publico tanta rendita quanta bastava a fare entrare nel tesoro pubblico la somma di 500 milioni, ed i 500 milioni dovevano servire a coprire il disavanzo, a fare le spese del prestito e a provvedere per le spese della difesa nazionale e per i lavori di utilità pubblica.

Non pertanto, alla scadenza dell'esercizio 1862, il disavanzo fu verificato di 274 milioni, e di poco meno veniva previsto pel 1863: era l'assillo dei ministri delle finanze Sella e Minghetti nei gabinetti Rattazzi e Farini.

Nel 1864 il Minghetti, anzichè lasciare incerte le sorti del paese, propose alla Camera un altro debito di 700 milioni di lire, e benchè la commissione parlamentare si facesse eco del paese allarmato, il prestito venne deliberato. Ma nulla valeva ad arrestare il disavanzo, e l'anno stesso, a dicembre, il Saracco, parlando della situazione finanziaria, previde 79 milioni di disavanzo nell'esercizio in corso, confessando che neppure il secondo prestito era stato da tanto da soddisfare ai bisogni urgenti dell'esercizio, nè da cancellare la triste memoria del disavanzo arretrato.

Caduto nel 1865 il ministero Minghetti, il ministero La Marmora, con Sella alle finanze, dovette proporre un nuovo prestito di 425 milioni, che venne deliberato con la legge dell'11 maggio. Il paese non venne meno e lo

spirito di sacrificio animò tutti; Vittorio Emanuele II ridusse di tre milioni la lista civile, i ministri limitarono a ventimila lire il loro onorario, gl'impiegati si lasciarono diminuire lo stipendio ed il Parlamento approvò l'anticipazione di un anno della imposta fondiaria.

Ancora nel 1864, il governo italiano doveva, fra le altre condizioni della convenzione del 15 settembre, assumere una parte del debito degli antichi domini pontefici, e benchè uomini di parte avanzata sostenessero non essere tenuto il paese ad assolvere quella parte della convenzione, perchè il Papa non aveva nè chiesto nè accettato l'impegno, la maggioranza della commissione per dovere di lealtà ne consigliò l'approvazione. E così l'Italia la quale aveva già assunto 2.900.000 per le Romagne, 4.900.000 per le Marche l'Umbria e Benevento, assunse, con la convenzione del 1° dicembre 1866, un peso che, con tutti gli arretrati a tutto il 1863 capitalizzati e convertibili in rendita, ammontava ad oltre 17 milioni.

L'annessione del Veneto significò da parte dell'Italia anche l'assunzione dei debiti del Monte Veneto dal 1820 al 1859, e del debito Lombardo-Veneto per oltre 8 milioni, mentre la necessità di rinnovare i titoli di rendita pubblica pesava per un altro milione e mezzo di spesa straordinaria. Inoltre nella insoluta questione su chi fosse tenuto al pagamento delle rendite provenienti dal cambio delle cartelle del Monte Napoleone dal 1820, se l'Italia o l'Austria, Sella, presidente del

Consiglio Lanza, con onestà degna del grande patriota, consigliò provvedesse il governo italiano.

Nel 1870 Quintino Sella dovette ancora annunziare due gravi categorie di disavanzi, uno relativo all'annuo accentramento dei prestiti, l'altro di 110 milioni, residuo dei vecchi esercizi. Egli preparò una nuova emissione di rendita consolidata per provvedere alla prima categoria e ridusse, a furia di economia e di nuovi aggravi, a 20 milioni il disavanzo della seconda, quando avvenne lo scoppio della guerra franco-prussiana e l'occupazione di Roma.

L'unione di Roma portò per conseguenza l'assunzione da parte dell'Italia dei debiti già inscritti nel libro del Debito Pubblico romano per oltre 7 milioni quale debito permanente, e per oltre 10 di debiti redimibili dei prestiti Parodi, Rothschild e Blount, e delle obbligazioni create dai vari chirografi pontefici.

I nuovi avvenimenti fecero arrestare le economie nell'Esercito e nella Marina, sicchè il Sella avvertiva nel 1871 che il disavanzo sceso a 20 milioni, era risalito ad 80 ed annunciava essere ormai impossibile pensare ad economie militari, prevedeva lavori pubblici, nuove spese per l'amministrazione civile, e quindi chiedeva 730 milioni pel periodo 1872-76.

Fu allora che Quintino Sella organizzò, insieme a Marco Minghetti, un piano finanziario meraviglioso, col quale contava di estinguere, in cinque anni, gli ottanta milioni di disavanzo. Pensò di convertire il prestito nazionale ritraendone 130 milioni di economia;

previde una economia di 100 milioni col sospendere per anni dall'ammortizzazione del debito verso la Banca Nazionale con le obbligazioni ecclesiastiche; chiese alla Banca 300 milioni di biglietti da emettersi, e contò di guadagnare 70 milioni nella differenza fra residui attivi e passivi, col credito pignorativo verso le ferrovie romane, con parte del credito verso il Fondo Culto.

Il Minghetti, poderoso collaboratore del Sella, caduto il gabinetto del Lanza, assunse la presidenza del consiglio col portafoglio delle finanze e nel 1874 raggiunse per la prima volta il pareggio. Ma in quale condizione si trovava il paese, allora allora riunito alla sua capitale? Quali angioli tutelari avrebbero dato alla nazione la forza di superare il baratro che pareva, per necessità stessa, scavarsi ai suoi piedi? Le industrie erano povere perchè la forza motrice mancava, l'agricoltura era esausta.

Fin dal 1866 l'Italia aveva compreso che ostinandosi nella via dei prestiti all'estero non avrebbe trovato credito che al 15 od al 20 per cento, ed era ricorsa al prestito all'interno, al corso forzoso. La macchina per stampare biglietti non convertibili in oro ed argento funzionò, ed allora uscirono dai torchi i primi 250 milioni. Nel 1867 ne furono stampati per 27 milioni, e poi 101, 172, 150, finchè nel 1875 si raggiunse una circolazione di 940 milioni.

Gli eccessi del corso forzoso non ebbero in Italia gli effetti disastrosi degli « assegnati » francesi del pe-

riodo della rivoluzione; la sobrietà degli italiani vinse questo periodo di astinenza eroica, mentre l'oro, salito all'aggio del 20 per cento, fatte rincarare tutte le merci che venivano dall'estero, limitava le importazioni, accelerava il moto delle esportazioni, in modo che queste raggiunsero la cifra delle importazioni ed in un dato periodo (1871) la superarono.

La politica del corso forzoso salvò temporaneamente l'Italia, e le nostre industrie ne furono tutt'altro che malcontente. Il corso forzoso temperava la concorrenza straniera e permetteva loro di vivere in una certa tranquillità; viceversa gl'impianti si trasformavano lentamente e l'importazione delle macchine e del carbone divenne assai moderata.

Secondo una statistica del 1876, in un certo gruppo d'industrie, la potenzialità media era rappresentata da sedici operai e da neppure quattro cavalli dinamici, probabilmente poco più di quello che si dovette avere, come media, nel 1861.

Della nostra grande ricchezza di acque, nel 1876 si utilizzavano da tutte le industrie duecentocinquanta cavalli intermittenti. Chi ha considerata oggi la somma che le maraviglie del trasporto dell'energia elettrica a distanza mette a disposizione delle industrie?

Ma nell'ambiente tranquillo del corso forzoso, il getto delle imposte finì per avere un movimento spontaneo, sicchè il pareggio fra le spese effettive e le entrate dello Stato, annunciato fin dal 1874, potè dirsi raggiunto nel 1876.

L'abolizione del corso forzoso fu fatto in base a un nuovo prestito di seicento milioni in oro ed in argento, ma l'Italia commise un errore nel quale non cadde l'Inghilterra nel 1823, nè doveva cadere l'Austria nel 1892, quando vollero, nei rispettivi paesi estinguere il corso forzoso; perchè riconobbe nei possessori dei biglietti di Stato il valore nominale come effettivo, valore in realtà diminuito davanti all'oro ed all'argento preso a prestito. Accadde naturalmente che gl'importatori videro d'un tratto scendere del dieci per cento il prezzo delle merci straniere che compravano e gli esportatori crescere dell'istesso dieci per cento il prezzo delle merci nazionali che esportavano.

L'enorme sbilancio si pagò con quella stessa riserva metallica presa a prestito, e l'oro e l'argento ci fuggirono di mano. Nel 1884 ne esularono 13 milioni, nel 1885, 117 milioni, nel 1886, 32 milioni, nel 1887, 59 milioni, ed all'abolito corso forzoso subentrò il dominio della pluralità delle banche, le quali supplirono con la loro emissione ai biglietti di Stato distrutti ed alla moneta metallica esulata all'estero.

Intanto l'incolore maggioranza del Depretis dava origine ad un rapido decadimento dei costumi parlamentari; i deputati facevano ressa per ottenere opere pubbliche, linee ferroviarie a vantaggio dei rispettivi collegi; e se il ministro Magliani riuscì per qualche tempo a mantenere l'illusione della prosperità del bilancio nazionale, non erano passati dieci anni dal pareggio che ricominciava il disavanzo. Il bilancio consuntivo del 1° Luglio 1885-86 diede un disavanzo di 23 milioni.

Furono gli anni peggiori della politica finanziaria italiana. L'anno 1889 presentava uno spaventevole disavanzo che superava i 200 milioni, ed a colmarlo si dovettero applicare gravezze tali che indisposero il paese. Era venuto a mancare il principale sfogo dei prodotti italiani; non era stato possibile rinnovare il trattato di commercio con la Francia, ostile per la politica germanofila dell'Italia, e l'esempio dello Stato aveva influito ad avviare sulla strada delle spese esagerate ed improduttive, perchè le spese effettive in tutti i comuni del Regno che erano nel 1871 di 186 milioni, salirono nel 1882 a 365 e nel 1886 a 486 milioni.

Nel gennaio del 1892, Crispi che era succeduto al Depretis, cadde e gli succedettero prima il marchese Di Rudinì, poi nel maggio 1892 Giovanni Giolitti, i quali con una politica di raccoglimento e di economie poterono ridurre alquanto il disavanzo.

Il secondo ministero Crispi operò con saviezza ed energia alla restaurazione dell'erario, e lo sforzo fu l'effetto della cooperazione degli onorevoli Saracco, Boselli, Maggiorino Ferraris e Sonnino allora ministro delle finanze. Sopravvenuti i disastri africani la maggior parte dell'opera loro fu guastata dalle conseguenze della guerra, le quali dispersero non poco di quanto era stato guadagnato.

Succeduto il ministero presieduto dal Di Rudinì, uno degli uomini politici che ebbe il senso della potenzialità del nostro paese, il nuovo ministero s'imbattè dapprima nell'anno 1897, in un anno di vera carestia

pei mancati raccolti; poi subito incominciarono le grandi lotte dell'ostruzionismo, le maggiori del nostro parlamento, e per due anni non si fece che battagliare intorno a contrasti d'idee, di tradizioni, di tendenze. Quando nel 1900 si pensò a riprender fiato, il paese e lo Stato si accorsero con meraviglia che il bilancio aveva acquistato quella gagliardia di espansione auguratagli sempre, ma inutilmente sperata. Il parlamento era stato evidentemente dominato dalla così detta preoccupazione politica : chi dunque vigilava miracolosamente sui destini d'Italia?

A priori si poteva pensare che le esportazioni avessero sorpassate le importazioni, ma il quadro all'inverso era talmente impressionante, che gli uomini di Stato se ne preoccuparono.

Economicamente il fatto, preso in se stesso, non racchiudeva nulla d'allarmante; si produceva in Francia, in Germania, in Inghilterra senza impressionare i finanzieri di quei paesi, perchè si sapeva che vi eran fattori di altra natura con cui si colmava la lacuna dello sbilancio commerciale. Ma il caso dell'Italia impensierì. Lo sbilancio tendeva a crescere rapidamente e si dubitò che gli elementi integratori fossero capaci di compensare lo sbilancio: ossia che l'emigrazione temporanea ed il movimento dei forastieri venendo per un caso a mancare l'Italia si sarebbe trovata sull'orlo del fallimento.

(Questo caso si è verificato invece ora, nel dopo guerra: nell'anno 1918, nel 1919, nel 1920).

Esaminiamo le cifre dello sbilancio del periodo che va dal 1900 al 1912.

Le importazioni superarono le esportazioni di un crescendo che andò da milioni 352.6 nel 1900 a milioni 1.207.9 nell'anno 1912; le quali cifre in circa tredici anni danno uno sbilancio commerciale di 9 miliardi. Vedremo in seguito quale sia lo strascico lasciato dalla guerra.

Dando uno sguardo anche superficiale alla statistica doganale dell'avanti guerra, si vede subito che la parte più notevole, per ciò che riguarda le merci importate, era costituita dalle materie di prima necessità alle industrie: carbone, cotone, seta greggia, metalli. Nessun uomo di stato, fino ad oggi che la cosa s'impone, si è dato mai la pena di progettare una esplorazione scientifica del sottosuolo italiano, anzi gli uomini politici, hanno sempre ripetuto questo luogo comune, che l'Italia è povera di minerali. Povera o no, noi eravamo costretti a mandare, prima della guerra, 300 milioni di lire soltanto per l'acquisto del carbon fossile, e nella lista delle importazioni venivano poi i prodotti fabbricati, i prodotti alimentari di lusso, il petrolio ed il grano, per il quale mandavamo all'estero quattro o cinque milioni la settimana, ossia 250 milioni all'anno.

Si è ripetuto più volte che le rimesse degli emigranti coprivano in parte il nostro dislivello commerciale, ma un fatto assai impressionante è questo, che il nostro dislivello era assai maggiore di quello palese.

Due terzi del nostro traffico marittimo ed oltre la metà del trasporto dei passeggeri, ossia degli emigranti, costituiva un'altra grossa cifra, con relativa esportazione d'oro, che noi pagavamo e che non veniva registrata dalle statistiche doganali. Si calcola che il trasporto degli emigranti fruttasse alle compagnie estere dai 30 ai 40 milioni all'anno. Nelle annate delle grandi correnti emigratorie, dal 1903 al 1907, queste somme furono raddoppiate se non triplicate.

E chi potrà mai dirci quanti milioni noi abbiamo mandato all'estero, sempre prima della guerra, soltanto pel pagamento dei noli alle navi che scaricavano nei nostri porti il carbone, il grano, il petrolio, il cotone? Si tratta di cifre colossali, centinaia e centinaia di milioni, perchè la nostra marina mercantile, anche allora, non era in condizioni di sostenere la lotta, e perchè anche qui si lamentava l'azione inefficace, l'assenza dello Stato.

Davanti a questa ridda di miliardi in oro che noi abbiamo sperperati, davanti a questa voragine, aperta allora come è aperta oggi, anno per anno, alle porte d'Italia gl'italiani si domanderanno: — Ma l'Ialia, la quale nelle modeste miniere piemontesi e venete produce annualmente appena una manata d'oro, dove ricavò, dove ricaverà nell'avvenire tutto quest'oro col quale paga i suoi debiti?

Evidentemente l'Italia non ha dato fondo alla sua ricchezza effettiva, perchè essendo ancora nella fase primitiva del suo sviluppo, la ricchezza immobiliare è

maggiore di quella mobiliare, perchè il suolo della patria non è ipotecato dagli stranieri e perchè la sua ricchezza effettiva, che secondo i calcoli del Nitti ministro non superava prima della guerra i 65 ed i 70 miliardi, non è stata mai assorbita.

Dobbiamo credere allo " stellone "?

Ma non sono dunque gli sciocchi quelli che credono ai terni al lotto? Non sono dunque le civiltà in decadenza quelle che innalzano il tempio alla " fortuna "?

II.

Fra le pubblicazioni promosse dall' " Accademia dei Lincei," sotto il titolo complessivo: " Cinquanta anni di storia Italiana " una delle più interessanti è quella di Bonaldo Stringher, dedicata a « Gli scambi con l'estero e la politica commerciale italiana dal 1860 al 1910 », ricchissima di notizie che mettono in luce lo sviluppo delle forze produttive della nazione.

Fra i numerosi elementi, lo Stringher, per mezzo di indagini, si è preoccupato di determinare le due principali sorgenti del nostro reddito: il contributo finanziario rimesso dagli emigrati e le somme lasciate in Italia dai forestieri che vengono annualmente a visitarla. Quanto agli emigranti egli dimostra che il valore delle somme annualmente mandate in patria si aggirava intorno al mezzo miliardo. Ma come giustamente riferiva Luigi Luzzatti, inaugurando nel 1909 i lavori della « Commissione di studio sullo sbilancio commerciale

d'Italia e le sue cause » il rapporto del Congresso degli Stati Uniti, fatto dalla « Commissione d'immigrazione » fissava ad 85 milioni di dollari la somma di risparmi inviata dagli emigranti in Italia, e se questa cifra è, come presumibilmente appare, esatta, non sarebbe esagerato arguire che le somme mandate in quegli anni in patria dagli emigrati in tutto il mondo, si avvicinassero al miliardo.

Non meno importanti appaiono, nello studio dello Stringher, le ricerche sul movimento dei forastieri ed il loro risultato economico. Non erano meno di 900.000 i forastieri che venivano annualmente in Italia, e non era minore di 450 milioni la somma che essi vi spendevano. La cifra, in questo caso, era molto meno sindacabile, perchè dovrebbe essere stata, cosa impossibile, investigata con l'aiuto degli albergatori, delle ferrovie non ancora riscattate, degli innumerevoli industriali che speculavano sulla permanenza dei forastieri. Anche qui è lecito supporre un maggior reddito, perchè due quinti di questi viaggiatori viaggiavano in prima classe, il che vuol dire che si trattava di gente facoltosa, la quale spendeva piuttosto largamente.

Inevitabilmente, osserva l'autore del libro, quanto più cresce la ricchezza e si estende la cultura del mondo, tanto più crescerà il numero dei forastieri che desiderano visitare l'Italia, e l'affluenza si farà più grande ancora, se seconderemo il movimento aumentando le facilitazioni, le attrattive e gli agi della permanenza.

Dopo dieci anni, oggi, queste parole sono ancora savie.

Però gli eletti spiriti italiani sono ben lungi dall'augurare alla patria di divenire una più grande Svizzera, e Giosuè Carducci protestò di santa ragione contro coloro che sognavano l'Italia come il grande Albergo d'Europa. L'Italia ha ben altri titoli di benemerenza verso l'umanità, e tradizioni di storia e d'arte così vaste ed universali da soprattare perfino il carattere vario ed interessante della sua natura.

Ma non precipitiamo.

Evidentemente le due cifre esposte dallo Stringher erano inferiori al vero, perchè lo sbilancio commerciale era in via d'aumento, mentre la riserva metallica della Banca d'Italia, allor florida, permetteva alla nazione d'intraprendere la guerra libica senza ricorrere a prestiti e senza gravare il paese di imposte. Ma dei due cespiti uno è soggetto a diminuire, l'altro ad aumentare.

Proprio in questi tempi si sta disegnando negli Stati Uniti d'America un movimento fortissimo per chiudere le porte alla fiumana d'emigranti che vuole riversarvisi, fuggendo le condizioni tragiche dei loro paesi d'origine. Ma l'America che ha bisogno delle nostre braccia troverà modo di averle egualmente; però tempo verrà che l'Italia si accorgerà come sia grave errore il disperdere le forze dei suoi migliori lavoratori e farà di tutto per impedirne l'esodo. Questa mia ipotesi è basata sur un avvenire remoto, ma nulla, nell'avvenire prossimo, fa prevedere che il movimento dei forastieri finirà, e non appena nel nostro paese le condi-

zioni saranno ridivenute normali il flusso riprenderà instancabile. E nello stesso modo che l'Inghilterra sfrutta i suoi tesori di ferro e carbone, noi abbiamo il dovere di sfruttare il clima, il sole, il cielo che possediamo, salvaguardando gelosamente quelle ricchezze d'arte che l'attività secolare del nostro popolo ha messe in eccezionale valore.

Oggi questo fattore finanziario non è più discusso, e due associazioni operano nel suo campo, l' " Associazione Nazionale degli Albergatori „ e " l'Associazione Nazionale per il movimento dei forastieri „ : ma può l'Italia, senza mancare alla sua indole, contentarsi di questo interessamento avido, strettamente industriale ?

L'industra dei forastieri è esercitata su larga scala da tre nazioni, la Francia, la Svizzera, l'Italia, ma dove assume carattere di istituzione statale è nella Svizzera. La centralità rende la Svizzera il luogo più accessibile d'Europa, e questa sua facilità di accesso è stata cresciuta dalle ultime strade ferrate, dagli ultimi trafori e da una rete ferroviaria interna, della lunghezza di cinquemila chilometri, che dà il modo di percorrere il paese in tutti i sensi, di salire a tutte le altezze delle sue montagne.

A misura che i calori estivi crescono, dal Cairo, dalla costa orientale della Sicilia, da Roma, da Firenze, dalla Riviera, da ogni residenza invernale, una folla di gente ricca sciama verso il nord e si ferma, per la maggior parte, nella Svizzera. Per quattro mesi dell'anno, la Svizzera dà ospitalità sicura e tranquilla all'aristocrazia della nascita, del denaro e dell'ingegno.

Gli svizzeri, seri e tranqulli, hanno fatto tutto il possibile perchè coloro che accorrono nel loro paese vi trovino agi, tranquillità, divertimenti. Hanno speso 800 milioni di franchi per edificare i loro " Hôtels „, circa 1640, dei quali 20 a duemila e tremila metri d'altezza; hanno condotte le loro ferrovie e le loro funicolari sulle cime dei loro monti, sono riusciti a rendere commerciali i corsi d'acqua, i laghi, la purezza dell'aria montanina, i panorami delle Alpi.

Gli svizzeri potrebbero dire alla stregua d'un comico personaggio di Bernard Shaw: — Noi possediamo tanti « Hôtels » che sono come castelli, e milioni e milioni di letti. — Senonchè, dal lato spirituale, oltre le università modello di Zurigo, Neuchâtel, Friburgo, Ginevra, Losanna e Basilea, gli svizzeri hanno fondato a Zurigo un politecnico ed un policlinico divenuti famosi; e là convergono, perfino dall'America, moltitudini di studenti fra i quali gl'italiani non mancano. La posizione geografica del paese offre il vantaggio di servirsi di più lingue, e se la Svizzera ne avesse avuta la possibilità, certamente avrebbe impiantate delle scuole d'arte universale. Ricordiamo quello che per Giovanni Segantini hanno fatto gli albergatori di Saint-Moriz, mentre lo Stato italiano pareva sazio per una sola opera del grande maestro.

Ora, fare una vera e grande scuola d'arte, che sia fulcro dell'attività mondiale, la Svizzera non può perchè al di quà delle Alpi esiste l'Italia che stori-

camente ha i veri requisiti per diventarne l'università; ma in Italia, per l'insegnamento largo e liberale, vi è sempre una legislazione politico-economica da compiere ed il mondo civile, deluso sul conto nostro, l'attende. L'attende come un incontestato organismo di legittima conquista italiana.

Oggi, senza nessuna disciplina, senza neanche quella scuola di architettura che il paese reclamò per trent'anni, l'Italia è una necessità, ma pare un paese d'esplorazione, pare una iperbolica regione mineraria intesa ad ostruire i pozzi delle sue miniere.

Si ricorderà come nel 1909 a Buenos-Aires, la lingua italiana corresse il pericolo di essere soppressa nelle scuole argentine: quasi contemporaneamente, a Tunisi, la lega dell'insegnamento francese, messa in allarme da quache tentativo d'infrazione, si rivolgeva a Parigi esigendo il massimo rigore nell'applicazione di quella convenzione del 1906 per la quale l'Italia s'impegnava di non aprire scuole oltre quelle esistenti.

La lingua italiana pareva diventasse un pericolo internazionale.

Ebbene, allora si raccontò sui giornali come un ministro della Pubblica Istruzione argentino dicesse che per comprendere le opere di Raffaello e Michelangelo non ci fosse bisogno della lingua italiana.

La frase non richiede un lungo commento per essere dichiarata balorda, ma nel suo barbarismo dimostra come esista al mondo una « cosa in sè » alla quale, anche ammettendo che per comprenderla

non necessiti quella coltura della quale questa « cosa in sè » è l'esponente visibile, non si può rinunciare.

Questa «cosa in sè », significazione dell'anima italiana, non solo rappresentò l'Italia quando dopo il congresso di Vienna diventò « espressione geografica », ma personificata negli Dei Indigeti la salvò redenta dal fallimento. Immaginate, se vi sarà possibile, l'Italia senza Venezia, Roma, Firenze, Milano; Milano, Firenze, Roma, Venezia, senza Leonardo, Michelangiolo, Raffaello, Tiziano. Sarebbe come significare Roma classica senza Cesare e senza Virgilio.

Pare che dalla continuità ideale passata traverso il Medio Evo e il Rinascimento sino al Risorgimento si sia trasmessa la linfa conquistatrice del mondo latino, e che il mondo moderno ne senta non solo il fascino, ma la necessità.

Proprio per questo l'Italia non si è potuta sopprimere.

Se per un cataclisma, come quello dell'Atlantide, l'Italia sparisse, il mondo dovrebbe faticare secoli per ricostruire l'anello fra la civilà mediterranea e quella attuale; e la ricostruzione sarebbe pallida, senza la continuità dinamica dello spirito.

Ma lo Stato italiano che di questa alitante facoltà dovrebbe essere l'antesignano, non s'accorge della privilegiata condizione, non vede in questa condizione la vera spina dorsale della Nazione e si sforza per ignorare il contributo spirituale che ha portato alla sua resurrezione. Lo Stato pigro, s'accorge a malincuore

di possedere nell'arte un efficace strumento della sua vita economica, e sente il disagio della sua presenza come fosse un commercio di moralità dubbia, una prostituzione della virilità cittadina.

Tutti rammentano lo scalpore che nel 1918 destò il volume sull'inchiesta del Ministero della Pubblica Istruzione che riguardava la direzione Generale delle Belle Arti. Ebbene, quel volume era burocraticamente perfetto ed i ministri d'allora ne furono soddisfatti e conquisi. La conclusione proponeva di sfasciare senz'altro quel dicastero, di mandare a spasso l'ultimo direttore insieme a tutti coloro che egli aveva chiamato a prestar servizio allo Stato, tutta quella giovane scuola creata da Adolfo Venturi, mettendo al loro posto degli amministratori i quali, dato di freno all'andazzo scapigliato, chiusa l'era delle compere all'americana, ristabilissero il manomesso principio dell'autorità burocratica statale.

Dopo tanti anni, non sarebbe il caso di entrare in polemica su quei principii se essi non rispecchiassero ancora oggi la profonda ignoranza degli uomini di Stato, oggi che con la creazione del Sottosegretariato per le Belle Arti, la Direzione Generale si è veramente sfasciata, tornando dopo trentadue anni al disordine, al dispregio nel quale era tenuto il patrimonio artistico prima che il senatore Fiorelli fosse chiamato a reggere la Direzione delle Belle Arti.

Rievocando quel periodo si deve fremere d'orrore. Buona parte del nostro più nobile patrimonio artistico

era stato fatto esulare per pochi baiocchi, mandandolo ad arricchire il « South Kensington Museum » di Londra, il museo di Berlino, i musei allora fondati a Copenaghen, a Filadelfia, a Boston. Nel « South Kensington Museum », ove per abitudine sono scritti sul catalogo i prezzi d'acquisto d'ogni singolo oggetto, c'è da vergognarsi di essere italiani; nulla è più umiliante che l'apprendere il vile mercato alla stregua del quale noi vendevamo le opere insigni della Rinascenza.

Ma il senatore Fiorelli era un archeologo, e naturalmente tutte le sue cure, nel cominciare a porre un pò d'ordine al « caos » del dicastero, si rivolsero verso l'archeologia, la numismatica, la gliptica. Era l'epoca nella quale Adolfo Venturi scongiurava invano che si comprasse per centomila lire un quadro giovanile di Raffaello Sanzio, il quale, divenuto invece proprietà del Mond, venne lasciato in eredità alla « National Gallery » di Londra. Era l'epoca nella quale il Consiglio Superiore delle Belle Arti, interrogato sul valore del ritratto di Bindo Altoviti, fuso e cesellato da Benvenuto Cellini, rispondeva non fosse opera di sommo pregio e dava il permesso di esportazione.

Poi al posto del Fiorelli, fu chiamato un ex-commediografo, poi un archeologo fervente, Felice Bernabei. Questi credeva all'arte italiana, a tutta la potenzialità della scienza e dell'arte contemporanea; ma interuppe le riforme quando, rivolte le sue aspirazioni alla politica, abbandonò quel posto di combat-

timento. Al Bernabei successe d'ufficio il Fiorilli, modesto, onestissimo, ma insufficiente per preparazione e per attitudine; nel 1906 il Fiorilli venne messo a riposo e succedette una vera anarchia. Un triunvirato di membri del Consiglio d'Arte, ostacolato dal dicastero stesso, credette in buona fede di poter risolvere le gravi questioni che gli venivano sottoposte con gli stessi criteri che gli sfaccendati usano sedendo ai tavolini dei caffè. Finalmente, dopo aver pensato a Luca Beltrami, il ministro Luigi Rava pose gli occhi su Corrado Ricci, favorevolmente noto per i suoi studi sull'arte, e per i riordinamenti delle antichità di Ravenna, delle pinacoteche di Parma, di Brera a Milano, degli Uffici a Firenze.

Cominciò un po' di respiro; e la dittatura di Corrado Ricci segnò un principio di quell'ordine così necessario e difficile ad ottenersi nella delicata materia.

Sotto la nuova direzione il Consiglio d'Arte fu disciplinato; s'incominciarono i cataloghi del nostro patrimonio artistico, si stabilì un fondo per gli acquisti delle opere d'arte, ed un'amministrazione fatta di cultura e di fede incominciò a vigilare su tutto il paese. Sopratutto il dicastero cominciò ad agire con un'autonomia necessaria alle condizioni del nostro paese, ove non solo le ultime generazioni, distratte dagli avvenimenti politici, erano divenute le analfabete dell'arte, ma dove l'istessa maggioranza della classe artistica, pervasa da quelle idee anarchiche che sono il frutto d'una profonda ignoranza, predicavano la distruzione del passato.

Quando si pensi allo strabocchevole numero dei tesori artistici che l'Italia possiede, si comprenderà subito qual vasto compito lo Stato si fosse assunto; e poichè, in quel tempo, molto si parlava in Francia sulla sorveglianza che lo Stato ha il dovere di esercitare sulle opere d'arte antica a causa delle condizioni create in quel momento dalla legge di separazione, il signor Gielly dedicava sulla « Revue Bleue » uno studio più che lusinghiero per l'organizzazione italiana in confronto a quella francese.

Intanto si osò tentare una riforma degli Istituti di Belle Arti, ed i ministri della Pubblica Istruzione e dell'Industria e Commercio osarono affrontare insieme il problema della formazione di una scuola d'arte che abbracciasse le arti industriali ed impartisse agli eletti le nozioni dell'arte pura e decorativa.

Questa fu la ragione per cui in quel torno di tempo mi feci un'idea delle condizioni finanziarie del nostro paese, per convincere Sua Eccellenza l'onorevole Credaro a non dimenticare come da questa nuova scuola potesse scaturire oltre al più legittimo strumento del dominio spirituale italiano, il fattore integrale del nostro bilancio statale.

Parlando allora con l'onorevole Credaro espressi il timore che si facesse rachitico, e portai l'esempio d'una nave destinata ad essere armata secondo i dettati ultimi dell'arte militare. Il Ministro obiettava che le navi costano troppi milioni, ma così dev'essere, e come nessuno pensa a fare economie sulla forza

dinamica e sulla potenzialità bellica degli strumenti della difesa della Patria, è insensato pensare ad economizzare sugli strumenti destinati ad accrescerne l'intelletto.

Parole vane: non solo allora non se ne fece nulla, ma non se ne è fatto nulla nemmeno oggi, in seguito all'accademia della colossale commisione pel « dopo guerra » la quale aveva fatto della creazione di questa scuola uno dei numeri più in vista del suo programma.

La vera, la sana democrazia esige il contrario. Io non rammento il nome di quel ministro della Pubblica Istruzione in Germania accusato dai socialisti al « Reichstag » di aver esorbitato nelle spese per le biblioteche ed i musei, ma rammento la sua difesa, e come dicesse che nessun'accusa fosse da parte dei socialisti più ingiusta, perchè le spese fatte a beneficio della collettività e del popolo non costituiscono mai, in nessun modo, un « deficit ».

La nostra gente è per atavismo disposta a fornire il contingente d'una maestranza abile, geniale, e se noi vorremo addestrare in parte quella legione d'operai la quale non emigrerà più o emigrerà sotto altre condizioni, non ci sarebbe tempo da perdere; si dovrebbe far presto e bene. L'educazione del disegno penetra in modo mirabile tutta la compagine della vita moderna, dalle vesti alla macchina ; e noi, dimentichi, abbiamo disgregati i caratteri del disegno italiano per costringerci al giogo di quello straniero.

Per una incomprensibile ostilità alla materia, il nostro senso delle arti è rimasto atrofizzato, non pervade la vita quotidiana, e mentre le condizioni della vita artistica divenivano refrattarie, il popolo diveniva ignorante sull'ufficio sociale dell'arte stessa.

Arte industriale, con caratteri nazionali, non esiste quasi più; dalle scuole industriali escono buoni riproduttori delle cose antiche, destinati a divenire falsari; dagl' istituti di Belle Arti escono migliaia di abilitati all' insegnamento del disegno, titolo vano che è una consolazione vana sugli anni più belli della vita, spesi in un'esercitazione sterile.

Intanto la Francia, l' Inghilterra, la stessa Germania vinta, invadono, sfruttano il nostro mercato e smungono le nostre borse esauste. Noi vestiamo, viviamo, adorniamo le case, le vetture, le strade, le scuole, i palazzi pubblici come vogliono gli stranieri; chiamiamo questa negazione del nostro essere « la vita moderna », ed il nostro più alto ideale estetico sarebbe quello di parere americani: ma non di quelli che fatta la loro coltura profondono miliardi per fondare scuole, università, musei, ma di quelli creati dalla leggenda e che nel nome d'un problematico benessere distruggerebbero ciecamente l'opera del passato e le bellezze della natura.

Ricondurre l'educazione italiana sulla via diritta sarebbe un imprescindibile dovere della nostra generazione, pur non volendo pensare che la creazione d'un perfetto e grande istituto per l' insegnamento

delle arti non è possibile che in Italia, e che la Nazione non facendolo manca al suo dovere di mettere nelle mani del popolo uno strumento di conquista più potente delle navi e dei corpi d'armata.

Già nel seicento, la Francia, con l'istituzione della sua scuola di Belle Arti in Roma, aveva compresa l'universalità dell'arte italiana, intuito l'ufficio politico della sua espressione; poi abbiamo visto la Germania, l'Austria, l'Inghilterra, la Spagna, gli Stati Uniti d'America instituire le loro scuole a Roma. Perchè? Per un omaggio platonico alla povera Italia?

Non è il luogo di fare la critica a queste scuole straniere, riconoscimento ufficiale della supremazia del nostro paese; esse domandano di essere accolte nell'orbita della nostra coltura e la rinnegano per opera dei singoli allievi. Ma se la loro decadenza non ci riguarda, noi dobbiamo intensificare la continuità di quelle condizioni che affermano il genio nazionale anche per queste istituzioni straniere che lo deviano.

Oggi come oggi, l'Italia, in fatto d'arte, somiglia a quelle miniere del regno che lasciamo sfruttare dal capitale straniero, contenti di quel piccolo utile che lo sfruttamento concede agli operai ed al fisco. Ma continuando in questa fatale indifferenza si può profetizzare che la Nazione assisterebbe ad uno dei più dolorosi fallimenti della vita civile di un popolo. Io rammento, nella mia prima gioventù, quando gl'italiani, qualificati d'intelletto sodo, si burlavano dell'arte come d'una disciplina degna delle donne e dei dilettanti, e

mi rammento pure quando si burlavano di quegl' in glesi, tedeschi ed americani, i quali avevano la dab benaggine di spendere i loro denari per quelle « croste » e quegli oggetti del culto che la nuova generazione considerava quali suppellettili fuori uso.

Oggi, per forza ineluttabile, ma pur non senza maraviglia, gli uomini della finanza s'accorgono come i monumenti dell'arte siano delle cose redditizie, e che le arti sono, se non altro, un fattore economico. Questa latente energìa italiana, abbandonata a se stessa, come una cosa inselvatichita, ha data al nostro paese la possibilità di colmare i suoi debiti, d'iniziare la sua attività, di riorganizzare il suo Esercito, di crearsi una Marina.

Questo capitolo, involontariamente, si rivolge agli uomini politici d'Italia, e parlando di una cosa della quale ignorano il valore spirituale, dovrei dire qualche similitudine drastica che spiegasse bene la differenza che esiste fra il diamante ed il coccio di vetro. Potrei dire, ad esempio, come si calcolasse che tutto l'oro del mondo, il metallo della preistoria per eccellenza, estratto fino al 1905, costituirebbe un cubo delle dimensioni di dieci metri di lato, cubo che tutti i grandi musei del mondo potrebbero contenere in una sala di modesta capacità. Potrei soggiungere che non astraendo questa imagine da quella parallela dei musei inventati dal Rinascimento italiano nei quali s' illustra il valore della vita, il grande blocco di metallo giallo, esposto agli occhi avidi, narrerebbe sola-

mente l'angoscia degli umili che lo estrassero dalle viscere della terra, i drammi di coloro che lo possedettero.

Ma io direi e soggiungerei invano. Se queste mie parole, per azzardo, cadessero sotto gli occhi di qualche uomo di Stato italiano, questi sorriderebbe di compassione.

— Povero untorello — direbbe — ma faccia il piacere, faccia il pittore; vuol insegnare a noi cos'è l'Italia? La « Vera Italia » è una vacca da spremere e noi, eletti nei comizii, nominati « Eccellenza » per decreto reale, siamo destinati a mungerla, facendo il computo dei litri di latte che rende e delle erbe che rumina.

Dal suo punto di vista l'uomo di Stato avrebbe perfettamente ragione. Però la « Vera Italia » non è una frase retorica, è l'Italia tradizionale che vive in compiti fondamentali e creativi, aliena dalla politica militante, ma viva nelle imprese individuali la cui suprema garanzia risiede nell'abitudine di sostenersi, con l'attività propria, indipendente. Ma questo lato della « Vera Italia » non piace ai politicanti di estrema destra e di estrema sinistra, i quali si sforzano a costringerla nelle loro ideologie, chiedendole spreco di forze preziose intorno a problemi estranei ai valor e ai postulati della storia e della vita italiana.

Ecco perchè in favore dell'esercizio delle arti, attitudine preclara del popolo, gli uomini di governo non sanno, non possono e non faranno mai nulla. La loro attività politica non è cosa fattiva come quella dei produttori, la loro intelligenza è tetragona alla

comprensione dello spirito inventivo, e non si può pretendere da menti siffatte l'interessamento degli elementi originali della italianità.

Qualche uomo politico ha constatato, è vero, con le cifre alla mano, come il contagio del genio italiano eserciti un fascino mondiale che incanala nelle casse dello Stato quell'oro di cui lo Stato ha tanto bisogno. Ma questi uomini di governo somigliarono sempre ai parenti di quel povero cieco che suonava per i caffè romani con un impressionante sentimento musicale, i quali parenti, quotidianamente, vuotavano le tasche dell'infelice, scialaquavano i suoi introiti, e lo mandavano a letto con una zuppa di legumi.

Ed è giusto. Cosa si può pretendere da tutte quelle mediocrità politiche che negli ultimi decenni hanno governata l'Italia? Questi uomini, di tutti i colori, hanno compresa una cosa sola: di trovarsi in una posizione illegittima. Hanno influenzata la vita politica con i loro caratteri di corruttrice mediocrità, distribuendosi, secondo i diversi temperamenti, le parti demagogiche; ma venuta l'ora della vacca magra sono spariti, intelligenze inarticolate, fra le ombre dei predecessori che avevano mistificato il paese.

Noi che, senza chiedere nulla, abbiamo offerto al paese il meglio della nostra attività e, quando occorreva, il sangue, sappiamo bene il compito nostro, nella reale ricostruzione del prestigio della nazione.

L'Italia prima di firmare il patto di Londra con la Francia e con l'Inghilterra potè misurare i placidi

benefici della neutralità. Al principio della guerra mondiale, dopo una subitanea crisi finanziaria ed economica, ci fu in Italia, fino al maggio del 1915, un fiorire di industrie e di commercio mai vissuto. Il « deficit » della bilancia commerciale che ancora nel 1913 raggiungeva 1.334 milioni di lire si ridusse nei primi mesi del 1915 a milioni 40.8; e l'esportazione dei prodotti finiti, che fino al 1913 non riusciva a pareggiare l'importazione, nel 1915 la superò per 436 milioni di lire.

Naturalmente, al di là di ogni ragione nazionale, su questa prosperità economica, si costrusse una teoria della neutralità e si predisse il fatto che la Francia e l'Inghilterra non avrebbero mai permessa all'Italia la vittoria e l'espansione. Ciononostante l'Italia entrò in guerra, fece il suo dovere, ebbe mezzo milione di morti, vinse la guerra ed accrebbe il suo debito pubblico ad ottanta miliardi, rovinò i suoi bilanci con vuoti di decine di miliardi allora che ricominciava a segnare il pareggio.

Gli uomini politici di quel grave momento non seppero far valere sul mercato della guerra e della pace il nostro contributo e consegnarono l'Italia come una vittima propiziatrice. Mi sia concesso raccontare un aneddoto, a prima vista, fuori posto. Una volta un ministro dei culti, invitò alcune signore tedesche a vedere il suo « Favretto », e mostrò loro una tavoletta in porcellana, edita dal Ginori, riproducente la « Susanna » del pittore veneto.

L'aneddoto dà la misura dell'Italia ufficiale, che,

come cultura generale, è rimasta per la politica all'articolo dei quotidiani, per l'arte alla cartolina illustrata. Nello stesso modo che Sua Eccellenza il ministro dei culti supponeva l'arte italiana contemporanea nelle riproduzioni commerciali e, tronfio, l'additava ad individui colti che la conoscevano e l'apprezzavano, i suoi colleghi nel più grave momento della politica italiana barattarono la « Vera Italia » per quella supposta dal loro mercenario intelletto e la offrirono senza garanzie a quei plenipotenziari stranieri che la temevano e la trattarono come la terza potenza della triplice vinta.

Noi non possiamo sapere qualegarbuglio di compromessi vadano tessendo gli attuali ministri. Noi lavoratori intelletuali abbiamo le idee semplici e siamo metodicamente tenuti lontani da ogni ingerenza statale. Ma noi tenuti lontani, sicuri dell'opera nostra, sorridiamo.

Nel 1891, al termine della sua « Storia del Popolo d'Israele », Ernesto Renan scriveva delle parole che allora parvero « extra vaganti » : « L'avvenire immediato è incerto, non è certo che esso sia assicurato alla luce. Il socialismo può produrre, con la complicità del cattolicismo, un nuovo Medio Evo: barbarie, chiese, eclissi di libertà e della individualità, della civiltà in una parola ».

Oggi noi siamo indotti a considerare con la maggior serietà questo pensiero che, allora, sembrava poco fondato; e dobbiamo chiederci se vi è probabilità di sfuggire a questo disastro. Le plutocrazie surte dalle

industrie della guerra sono senza moderazione e senza scrupoli, i governi surti nel dopo guerra e nei quali colloborano socialisti e clericali, sembrano preoccupati di sviluppare l'intervento del potere e delle masse a scapito della individualità.

Non c'è da sperare nè dagli uni nè dagli altri.

Solamente l'arte e la poesia hanno nel mondo un ufficio di riordinamento ed un potere di ricostruzione, e la società umana non assume una forma definitiva che la caratterizza dalle altre, se non quando l'arte le abbia impressi quei segni riconoscibili ed indelebili che essa sola sa imprimere alle parole ed alle pietre.

L'Italia ha perciò una indubbia missione. L'Italia, impecuniosa, si è lasciata trattare dai suoi alleati come una vinta, ma essa che è vittoriosa ha per conquistare l'avvenire quei mezzi che gli altri vittoriosi non hanno. E poichè, non potendo far altro, gli uomini di Stato italiani si sono decisi ad esportare l'idea della pacificazione senza il pregiudizio del dominio, la « Vera Italia » significando il suo incrollabile dominio civile, può esportare l'idea sensibile, riconoscibile nell'avvenire, della nuova era.

L'arte italiana, vasta, complessa, eloquente non è, come i nostri politicanti suppongono, una emanazione della ricchezza, perchè proprio loro, con cifre alla mano, hanno dimostrato che la ricchezza italiana non esiste. Ma l'arte invece è la ricchezza italiana sulla quale i governanti, parassiti necessari, speculano e vivono. Oggi più che il disavanzo finanziario dello

Stato che è di quindici miliardi, preoccupa il disavanzo del paese che è di poco minore, mentre le partite dell'emigrazioni e del traffico dei forastieri non riescono, come prima, ad integrare lo squilibrio fra l'importazione e l'esportazione.

Però proprio adesso, sull'orlo del fallimento, nel dopo-guerra, vediamo gl'italiani, come per istinto di conservazione, riversarsi desiosi nel mondo delle arti, ed i ministri d'Italia, quelli stessi che mercanteggiarono la pace e la guerra, innalzare il bicchiere per inneggiare all'arte italiana.

Prima della guerra gl'italiani in fatto d'arti plastiche, aspettavano che il verbo venisse dagli stranieri invitati a Venezia, ammettevano il solo valore degli artisti nazionali riconosciuti dagli stranieri e non osavano impiegare i loro denari secondo le proprie predilezioni per paura di parer provinciali. Le croste straniere entravano in Italia in franchigia ed i critici minori, alla stregua, insegnavano l'arte al pubblico e, vedi maraviglia, perfino a noi artisti.

Oggi, nel dopo-guerra, abbattute le barriere fittizie, vediamo bandire con successo esposizioni d'arte in tutte le città italiane, vediamo formarsi associazioni per l'arte industriale, vediamo signore dell'aristocrazia sedere al telaio e produrre arazzi, merletti, ricami; vediamo contadine tessere tappeti e tovaglie, vediamo tornare in patria quadri italiani celebri, vediamo intorno alle case cinematografiche formarsi l'embrione elastico di quell'arte decorativa di apparato, che

le scuole dello Stato hanno aridamente insegnato.

Che cosa accade dunque? Forse la rinascenza italiana non è ancora finita?

La religione, l'umanesimo, l'arte sono tre magnifiche macchine per la conquista civile inventate dagli italiani. Durante la guerra le maschere della religione, dell'arte, della scienza caddero lasciando scoperta la barbarie del mondo: barbarie avida di possesso e di sopraffazione. Non ci fu, durante il conflitto mondiale, che una sola nazione che facesse la guerra per un principio ideale: l'Italia; e ne ebbe quale premio la non intieramente conseguita unità della patria. Però abbiamo quasi completamente raggiunta l'unità etnica e siamo oggi una forza sola, quella che col Rinascimento ha creato l'ottimismo umano al di là del macrocosmo medioevale, insegnando che la natura inferiore è forse immutabile e che solo la libertà umana ha una storia.

Per avere una storia tutti i popoli hanno avuto bisogno di entrare nell'orbita del nostro pensiero, e, dopo l'ultimo cataclisma, se vogliono vivere ancora, vi devono rientrare.

Fu il pessimismo straniero che ci distrusse la patria, ma non seppe vivere senza di noi, ed accettò tutto da noi, religione, scienza, cultura. Le altre religioni, le altre civiltà, le altre arti, furono nel mondo tentativi, ruine, edifici dall'anima caduca. Un solo edificio vive, quello che Giannozzo Manetti e Leon Battista Alberti, Pomponazzi e Pico della Mirandola,

Raffaello e Leonardo, Galileo, Campanella e Bruno hanno cementato, per la salvezza del mondo, intorno alla inestinguibile anima latina.

L'umanesimo italiano non è scettico; insegnò all'uomo a staccarsi dalla vita, a trattarla con indifferenza estetica, ed un nostro grande poeta ha dato nella guerra ultima un esempio memorabile dell'ampliamento di questo principio. Questa è la forma che ci consentirà un incontestabile diritto educativo su tutto il mondo: il senso dell'arte non è che un momento della vita spirituale ma investe la vita dello spirito creando la personalità così dell'uomo come delle nazioni ed offre alla umanità una ragione di vivere.

Ed ora, noi artisti, i più volonterosi fra i lavoratori italiani, sentiamo che ci sostiene un autentico ed immortale mecenate: il popolo, il quale desidera con noi essere.

Ogni sforzo che il popolo fa verso l'estrinsecazione della sua intima essenza, verso l'esortazione a vivere, verso l'amore, verso le arti che allargano la vita, è un inconsapevole sforzo verso l'espansione e la ricchezza nazionale. Il sentimento dell'arte è, nel mondo civile, un sentimento d'italianità, ed ogni volta che il popolo, spontaneamente, si esalta della sua natura, impone la sua inoppugnabile idealità.

INDICE

ERRATA-CORRIGE

Pag.	linea	in luogo di		
18	11	in luogo di	Carocchi	barocchi
» 34	» 24	»	Madonna	Madonne
» 51	» 17	»	pittoresa tirico	pittore satirico
» 67	» 17	»	paredi	pare di
» 90	» 11	»	della peraltro quale	della quale peraltro
» 144	» 16	»	venere	Venere
» 190	» 19	»	cavalli catafratti	cavalieri catafratti
» 191	» 20	»	*T*	T
» 205	» 14	»	Snyder	Snyders
» »	» 26	»	Snyder	Snyders
» 252	» 25	»	ever Meer	e ver Meer
» 292	» 10	»	Hildseim	Hildesheim
» 294	» 2	»	Wistler	Whistler
» 301	» 25	»	monocromia	monocroma
» 309	» 16	»	aveve	aveva
» 327	» 27	»	avevarie pilogato	aveva riepilogato
» 331	» 19	»	au Prai	des-Pres